









الموسيقى

حضرة صاحب الجلالة

فؤاد الأول

ملك مصر

العدد الاول



السنة الاولى

القاهرة فى ١٦ مايو سنة ١٩٣٥

١٣ صفر سنة ١٣٥٤



مجلة اسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود احمد الحفنى

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الادارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

فى هذا العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

كان أطيب أمانى النفس ، وأغلى آمالها ، أن تتوافر لى الأسباب ، وتتهيأ الوسائل ، لاخراج مجلة للموسيقى تتخصص فى بحوثها ، وتتفرغ لمسائلها ، وتعكف على رعايتها ، وتستنفد الجهد فى النهوض بها إلى المستوى اللائق بمكانتها من الفن والجمال .

وكانت هذه الأمانى نفسها تساوق رجال المعهد الأكرمين ، وتماشى حياتهم ، فمن تفكير ، إلى تدبير ، إلى محاولة ، إلى اعتزام ، والأيام تطاولنا ، والموارد تغالبنا ، حتى شاء الله واستقر بنا القرار ، واطمأنت بنا الدار ، فأخرجنا إلى أبناء الوطن هذه المجلة ، مستبشرين فرحين بما آتانا الله من فضله ، وما حقق من رجاه .

ولقد كانت هذه الآمال أيضاً تساور نفوس أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية ، فانهم ماكادوا يعرضون لشتى مسائل الموسيقى حتى تبينوا الفراغ الذى يحدثه عدم وجود مجلة موسيقية ، فالمعوا إلى ذلك ، وشددوا فى سد ثغرته ، لتقوم هذه المجلة بنصيبها فى ترقية الموسيقى العربية ، وإعلاء شأنها ، وتكون حلقة اتصال بين مصر وعلماء الموسيقى فى جميع الأقطار ، فبها يستطيعون أن يتتبعوا ، عن بعد ، خطى تقدم الموسيقى العربية عامة والمصرية خاصة .

لقد نشأنا من الصغر نقدس هذه الحكمة الغالية « التَخرّسُ

خير من اللسان الكذوب ، وستقدس مجلة الموسيقى لهذا المبدأ أيضاً ، فتخرج من سلطان اللسان ، فلا تتكلم بما لا تعلم ، ولا تمارى فيما تعلم ، وستخرج من سلطان الجهالة ،فلا تذيع إلا عن ثقة ، ولا تشارك فى مراء ، ولا تستشير إلا من ترجو عنده النصيحة .

ولئن كان للموسيقى ، فى البلاد الأجنبية ، مجلات متعددة تعالج كل واحدة منها ناحية خاصة من نواحى الموسيقى ، وتتخصص فيها ، لقد يزيد فى تبعة هذه المجلة ، ويثقل أعباءها ، ما تاخذ به نفسها من معالجة جميع مشكلات الموسيقى وما يتصل بها ، لأنها الوحيدة فى مصر ، وأن فى عنقها واجباً تؤديه مهما بلغ بها الجهد ، وتحملت من مشاق .

وستعالج المجلة من النواحى الموسيقية : التاريخ الموسيقى ، والموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة ، وعلاقة الموسيقى بالعلوم ، والبحوث الفنية فى المقامات والضروب والسلم والآلات ، وعلم الموسيقى المقارنة ، والموسيقى وعلم النفس ، وأدب الموسيقى وفلسفتها ، والتعليم الموسيقى وما يتصل به من التربية فى شتى المراحل ، وتسجيل القيم من الأغانى والأناشيد القديمة والحديثة بالتدوين الموسيقى «النوته» ، والشعر الغنائى ، والموسيقى المسرحية ، والموسيقى الوصفية ، والقصص الموسيقى ، والفكاهات والنوادر الموسيقية ، والاذاعة ، والمؤلفات الموسيقية ، وعلى الجملة كل ما يتصل بالعالم الموسيقى .

ونحسب أننا بذلك قد أوضحنا أغراض المجلة ، وجلينا عن منازعها ، فلم نقصد بها إلى فائدة الموسيقين وحدهم ، بل جعلناها مورداً عذباً سائغاً ينتجعه كل مثقف ، وكل عالم ، وكل متأدب ، شيخاً ، وكهلا ، وشاباً ، وناشئاً .

ولكى تؤدى المجلة الأمانة التى فى عنقها ، وتبلغ رسالتها صادقة أمينة ، خصصنا فيها بحوثاً فنية باللغات الأجنبية ، تقوم بالدعاية لمصر وللموسيقى العربية ، وتحكم رابطة الاتصال بيننا وبين الهيئات الموسيقية الأجنبية بمصر والخارج ، وتكون ملتقى بحوث أعضائها ، ومهبط أفكارهم .

هذا عملنا نتقدم به إلى أهل الفضل والثقافة فى مختلف الأقطار ، فى غير إطالة ولا إطناب ، متوسلين بحسن ظنهم ، متوسمين فى تشجيعهم .

نسال الله السلامة من الخطل ، والتوفيق فى العمل ، وأن يجعل لنا فى الخير جداً ، وللقراء عزة وسعداً .



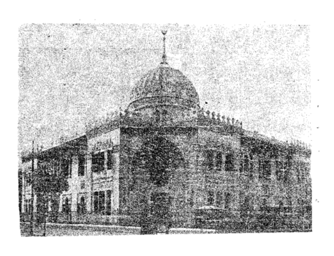
المعهد الملكي للموسيقى العربية

للقانونى الضليع حضرة صاحب العزة

الأستاذ محمد زكي على بك المستشار

وسكرتير عام المعهد





أنظر إلى هذا البناء الفخم الذى يدل كل شيء فيه على سلامة الذوق، وحسن التقدير ودقة العمل، ثم جل فى أنحائه من الداخل تجد عجباً يبهر الأبصار ويملأ النفس انشراحاً وارتياحاً.

هذه الدار التى لا يوجد لها مثيل فى العالم من حيث الطراز اوجمال الصناعة هى ثمرة جهود أفراد قلائل من أبناء هذه الأمة حباهم الله من قوة الارادة ومضاء العزيمة والصبر مع المثابرة والأخلاص فى العمل ما جعلهم جديرين بكل اعجاب وتقدير.

فى دار الشاب مصطفى رضا حيث كان يجتمع فريق من هواة الموسيقى العربية — وهو منهم — للدرس والمذاكرة والترويح عن النفس نبتت فكرة إنشاء ناد للموسيقى العربية وسرعان ماتحققت هذه الفكرة فى صورة صغيرة بادئ الامر، ثم أراد الله أن يجزى المحسنين عملا، فنفخ فى هذه الصورة فأخذت تنمو وتكبر حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن وهى ماتزال فى نموها حتى تكمل باذن الله.

كان هذا المعهد فى أول نشأته نادياً « نادى الموسيقى الشرقى » يضم نخبة هواة الموسيقى والمشتغلين بها وعشاقها ومحبيها وكانت وظيفته قاصرة على إحياء تراث الأجداد والمحافظة عليه وأداء العزف والغناء فى أحسن صورة. فسد فراغاً عظيما فى عالم الفن وخلق لعشاق الموسيقى العربية من أهل الطبقة الراقية فرصة الاستمتاع بها وكانوا محرومين من هذه النعمة زمناً طويلا.

رأى القائمون بأمر ذلك النادى أن همتهم لا تقف عند حد هذه النتيجة فعقدوا النية على تجاوزها إلى تعليم الموسيقى العربية لأبناء البلاد الراغبين فى تعلمها تعليما صحيحاً، وصحت عزيمتهم وحقق الله غرضهم فأنشأوا فيه مدرسة عهدوا أمر التدريس فيها لنخبة من رجال الفن الأكفاء، وقد أثمر هذا المشروع ثمرته المرجوة، وعندها رأى رجال النادى أن ناديهم لم يبق بعد محل اجتماع الهواة والمستمعين فحسب فأبدلوا تسميته بتسمية أخرى تتفق ومظهره الجديد فأسموه « معهد الموسيقى الشرقى »، ثم صدر بعد ذلك نطق كريم من لدن حضرة صاحب الجلالة الملك بتسميته « المعهد الملكى للموسيقى العربية ».

***

لم تكن جهود رجال المعهد وحدها كافية للوصول به إلى الدرجة التى وصل اليها بل إن جهودهم كانت دائماً فى حاجة إلى معاونة وتعضيد من جانب الأمة والحكومة وقد وفقوا لاكتساب عطفهما وتعضيدهما وإن تعضيد الأمة والحكومة لرجال المعهد لم يكن إلا أثراً من آثار رعاية صاحب الجلالة الملك فقد رأى

حفظه الله بثاقب بصره أن الموسيقى من أهم مميزات الأمة ومظاهر شخصيتها وأنها فضلا عن هذا من أكبر عوامل التهذيب النفسى والثقافة الفكرية ، فكان لجلالته سباقاً إلى مد يد المساعدة لرجال المعهد فنفحهم فى كل مناسبة بمبالغ كبيرة سهلت لهم سبيل إتمام هذا العمل العظيم . ولم يقف عطف جلالته عند هذا الحد بل شمل المعهد رسمياً برعايته السامية وعنى بامره فهو والحق يقال حاميه وراعيه أدامه الله حامياً وراعياً

***

لقد أدى المعهد وظيفته خير قيام من جهة نشر الموسيقى العربية وإذاعتها ومن جهة ترقيتها مع المحافظة على كيانها ومميزاتها حتى لا تفقد شخصيتها المستقلة ولتبقى دائماً شعاراً قومياً صحيحاً دالا على حيوية الأمة وكرامتها

لم يقصر المعهد دعايته للموسيقى العربية على الأوساط الوطنية بل عمل على إفهامها وتذويقها للاجانب المقيمين فى مصر والحاضرين اليها من الخارج ،فلما سمعوها على أصولها وبحسن أداء أعجبوا بها كل الأعجاب وأجمعوا على أنها موسيقى راقية غنية تشجى الألباب ، ويجب الاحتفاظ بها والعمل على ترقيتها فى حدود كيانها الطبيعى وإبعادها عن كل عنصر غريب عنها ، ويجدر بى فى هذا المقام أن أعيد إلى الأذهان القرار الأجماعى الذى أصدره مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد فى مصر سنة ١٩٣٢ بدار المعهد بعد أن تشبعت نفوس أعضائه بموسيقانا فهو يقول :—

« إن جماعة المؤتمر التى تقدر باجماعها جمال الموسيقى العربية فى الماضى والحاضر تعارض فى كل تقليد أعمى للموسيقى الغربية وهى وإن كانت توصى باجتناب كل ما من شأنه تعطيل ترقية الموسيقى العربية ترقية حرة من جميع الوجوه تحتم أن يكون تعليم الموسقيين المصريين جارياً على حسب تقاليد الموسيقى العربية »

لقد سد المعهد فراغاً كبيراً بين معاهد العلم فى البلاد واتجهت اليه الأنظار فى الداخل ومن الخارج وأصبح المشتغلون بالموسيقى العربية فى أوروبا وأمريكا يلجأون اليه مستفتين مستفسرين وهو يمدهم بالتعاليم الصحيحة والآراء السديدة .

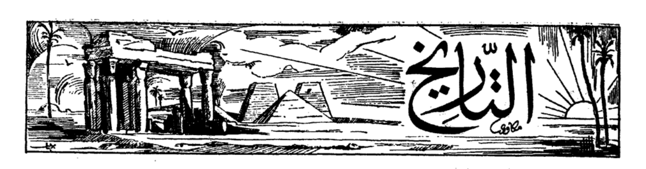
أما فى داخل البلاد فقد بدأ المعهد يمد وزارة المعارف بمدرسى الموسيقى العربية من بين أبنائه الذين أتموا فيه دراستهم ولا يزالون مع هذا يستزيدون لأكمالها من الوجهة العلمية بما يتلقونه فيه من الدرس وما يستمعونه من المحاضرات .

إن رجال المعهد يحققون بقدر ما تسمح به أحوالهم شيئاً فشيئاً الأغراض السامية التى وضعوها نصب أعينهم ومن بين هذه الأغراض إصدار هذه المجلة التى يرجون لها كل نجاح وفلاح ، وهم سائرون فى طريقهم على بركة الله لايبغون جزاء ولا شكوراً وجل أمانيهم أن يروا ثمار توفيقهم فى خدمة وطنهم وأن يجدوا من الأمة والحكومة تشجيعاً وتأييداً .

الشرفة الملكية بصالة الحفلات



صالة الحفلات بالمعهد



تمهيد

تاريخ الموسيقى قديم يبتدىء بابتداء العالم، فقد اهتدى الانسان إلى كشف الآلات التى خلقتها له الطبيعة فاستعمل الفم فى الغناء، واليد فى التصفيق، والقدم فى الضرب على الأرض، فالفم واليد والقدم أقدم الآلات الموسيقية. ثم اهتدى الانسان بعدها إلى كشف باقى الآلات شيئاً فشيئاً على مرور الأيام.

وحصر علماء الموسيقى جميع الآلات الموسيقية فى ثلاثة أنواع :

١ ـ آلات ينقر عليها كالطبول والدفوف والصنوج والصاجات وتسمى آلات النقر أو الآلات الايقاعية.

٢ ـ آلات ينفخ فيها كالناى والمزمار والنفير والفلوت وتسمى آلات النفخ.

٣ ـ آلات ذات أوتار كالعود والقانون والكمنجة والبيانو وتسمى الآلات الوترية.

والنوع الأول وهو آلات النقر أقدم هذه الأنواع الثلاث. ذلك أن الانسان الفطرى مدفوع بسليقته إلى استخدام يديه فيما يحتاج اليه قبل أن يفكر فى أداة أو وعاء يستخدمه فى غرضه، فهو ولا ريب قد استعمل حفنة يديه للاستسقاء قبل أن يستخدم كوباً للشرب، ومن المؤكد إنه وجد فى مجمع كفه أول ما يدافع به عن نفسه فاستخدمها قبل أن يعمد إلى استعمال عصا أو هراوة. وهكذا يحاول الانسان الفطرى استخدام أعضاء جسمه لتقوم له بجميع حاجاته ومرافقه، ويحاول أن يجد دائماً من هذه الأعضاء ما يقوم له مقام الآلات والأدوات حتى أن لفظة «عضو» *(Organ)* عند بعض الممالك القديمة معناها الآلة.

فلما تهذب الانسان وارتقى سلم المدنية اتخذ من الطبيعة ما يقوم مقام الأعضاء، فاستعاض المجداف من ذراعه المنبسطة فى الماء. وكذلك حاول الانسان أن يجد الآلات الموسيقية فتبين له أن اليدين والرجلين يمكنهما إحداث أصوات متوافقة، فسخرها فى ضبط الايقاع وتقويته، إذ أن حركات اليدين والرجلين تميل بطبعها إلى الانتظام وإن الانسان ليسير بسليقته سيراً منتظم الحركات. ولذلك كان التصفيق باليد والضرب على الأرض بالقدم أقدم الآلات الموسيقية

ثم ارتقى الانسان إلى محاكاة أعضاء جسمه، فصنع المصفقات والمقارع وضرب على الأرض بعصا وقصبة. وهكذا تفنن فاهتدى إلى آلات النقر شيئاً فشيئاً حتى كثرت وتعددت.

وكيف اهتدى الانسان إذاً إلى آلات النفخ؟ وكيف تطورت؟ وكيف نشأت الآلات الوترية؟ وكيف تطورت حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن؟

وكيف تباينت الموسيقى فى مختلف الشعوب؟ وما علاقة تلك الموسيقات بعضها ببعض؟

وكيف حاول الانسان تدوين نغمات الموسيقى؟ وما الأطوار التى سار فيها هذا التدوين؟

وكيف نشأ السلم الموسيقى وكيف تطور وتنوع؟

وكيف ظهرت الموسيقى الآلية «الصامتة» ومتى تألفت

فرقها الكبيرة ؟

ومتى ظهرت الموسيقى المسرحية ؟ وكيف تطورت ؟

فالتاريخ الموسيقى يبحث فى الموسيقى علماً وفناً وصناعة، ويتابع تطورها فى مختلف الشعوب والعصور، كاشفاً فى ذلك عن حياة الأنسان ومبلغ حضارته.

لذلك لم يقتصر الاهتمام بدراسة هذه المادة على الموسيقيين الذين يجب عليهم معرفة أسرار صناعتهم والوقوف على دقائق تطوراتها، بل التاريخ الموسيقى يهم العلماء والفلاسفة، ويعنى جميع المفكرين. إذ الموسيقى باعتبار كونها فناً، تترجم عن نفسية الشعب وطبائعه وباعتبارها علماً، دليل على حظ الأمة من الرياضيات والفلك وغيرها من العلوم الفلسفية، وباعتبارها آلات، مقياس لدقة الصناعات ومقدار حذق صانعها ومهارته

فالتاريخ الموسيقى مرآة تتجلى فيها مدنيات الشعوب وحضارتها وصور عقليتها، وتلك حقيقة فطن إليها أقدم العلماء، فقد قال الحكيم كونفوشيوس الصينى الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد «إذا أردت أن تتعرف فى بلد نوع إدارته ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه».

والتاريخ الموسيقى كالتاريخ العام ينقسم إلى ثلاث مراحل.

١ - العصور القديمة

٢ - العصور الوسطى

٣ - العصور الحديثة

وسنتناول فى هذه المجلة تباعاً كل عصر من هذه العصور الثلاثة حتى يكون لدينا فى تاريخ الموسيقى موسوعة مستوفاة الحلقات.

الموسيقى والطب



فى سبيل رعاية الحناجر الموسيقية

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير
الدكتور عبد الرءوف حسن
مدير مصحة فؤاد بحلوان

تمهيد :

كان أبعد ما يتبادر إلى خاطر طبيب مثلى ـ ذى اختصاص محدود ـ أن يدعى للكتابة فى مجلة « الموسيقى » ‏.

ولكن حضرة صديقى الدكتور الحفنى ، زميلى فى دراسة الطب سنة ١٩١٧ أهاب بى فلبيت دعوته شاكراً له حسن ظنه بى ، وما كان لى أن أرفض المساهمة بجهدى الضئيل فى تشجيع مجلة تعنى بناحية ثقافية ممتازة كالموسيقى ، وهى غذاء الروح ومتعة الاحساس الدقيق ومبعث أشرف المشاعر وأرقها .. . فلو اننى لم أكن طبيباً لتمنيت أن أكون شاعراً أو موسيقياً ، فللشعر والموسيقى فى نفسى حرمة مقدسة وحنين دفين ، حبيا إلى المساهمة فى تحرير هذه المجلة بمقالات قصيرة تتناول بعض النواحى التى يتصل فيها الطب بالموسيقيين ، إذ كان من المستحيل عملياً إيجاد صلة مباشرة بين علم الطب وفن الموسيقى .

وسأكتفى اليوم بمقال قصير أورد فيه بعض اعتبارات صحية عن العناية بحناجر الموهوبين من ذوى الأصوات الرخيمة دون إسهاب أو تعمق لا يسمح بهما المقام .

لا شك فى أن الحنجرة الموسيقية الممتازة نعمة سماوية وهبة من الله يختص بها من عباده من يشاء . واذا كان للمران والتدريب فضل صقل هذه الموهبة وإنمائها فان الطب لا يزال إلى اليوم عاجزاً عن تمييز الفروق التشريحية والفسيولوجية بين هذه الحناجر وغيرها من الحناجر العادية .

وما دام الأمر كذلك فأن أقصى ما يستطيعه الطبيب هو أن يبصر أصحاب هذه الحناجر بما يجب عليهم مراعاته للاحتفاظ بسلامة حناجرهم والحرص على مميزاتها الموسيقية . وفيما يلى بيان موجز عن بعض العوامل الصحية التى تؤثر على حالة الحنجرة :

أولا — الحالة الصحية العامة :

كالبنية وحالة الدورة الدموية والهضم :

قد يكون لبعض ذوى الصحة المعتلة حناجر موسيقية ممتازة والعكس صحيح أيضاً .

إلا أنه لاجدال فى أن البنية السليمة والصحة الكاملة من أهم ما يؤثر تأثيراً نافعاً فى نمو الحنجرة وتحسين الصوت . ولعل أقوى الدلائل على صواب هذا الرأى أن سلامة الرئتين أمر لا تخفى أهميته فى تقوية حركة الزفير الضرورية لاخراج الصوت من الحنجرة إخراجاً منتظماً محكماً هو سر السحر فى الأداء الموسيقى الممتاز . وكلنا يعلم الصلة الوثيقة بين سلامة الصدر وبين الحالة الصحية العامة مما لا حاجة الى بيانه هنا .

أما فيما يتعلق بعلاقة الهضم بحالة الحنجرة فان هناك فنانين يجيدون الغناء بعد تناول الطعام ببضع ساعات وهناك آخرون اعتادوا الغناء بعد تناول الطعام مباشرة . والطائفة الأخيرة فى الواقع تحسن صنعاً لو أقلعت عن ذلك فان هناك اعتبارات فسيولوجية تجعل من المستحسن جداً مراعاة ترك نحو ثلاث ساعات بعد تناول الطعام وقبل بدء الغناء ، ذلك أجدى على الصحة من كل الوجوه .

ثانياً — الاختيار المناسب للطعام والشراب والترفيه

هذه مسالة شخصية تتوقف إلى حد كبير على ميول الفنان الخاصة بحسب تجربته واختياره إلا أنه من الوجهة الفسيولوجية العامة يمكن التصريح بأن المشتغلين بالغناء بوجه عام ليسوا فى حاجة كبيرة إلى الأكثار من الأطعمة الأزوتية «اللحوم» بقدر ما يفيدهم تناول الأطعمة الدهنية والنشوية كالبقول والخضروات والنشويات والسكر والفواكه وأنواع الدهن المختلفة. ذلك لأن عملهم يستدعى إجهاد أعضاء التنفس كما أنهم أثناء الزفير المتكرر يخرجون من رئتيهم كميات كبيرة من غاز ثانى أكسيد الكربون الذى يتخلف من احتراق المواد السالفة الذكر.

أما التوابل والبهارات كالمستردة والفلفل والخل فالأفراط فى تناولها يؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت ومن الخير الأقلال منها أو تجنبها بتاتاً قبل الغناء.

ومن الأطعمة التى يجدر بالمغنين تجنبها قبل الغناء الجوز واللوز ـ الطازج منها على الأخص ـ وكذلك بعض الفطائر المحتوية على كمية كبيرة من السكر.

أما أنواع الكحول القوية كالويسكى والكونياك وغيرها فهى بأجماع الآراء الطبية فى أوروبا ضارة بالصوت وبالأخص بأصحاب الأصوات العالية، وما على الذين لا يؤمنون بهذا الرأى ألا أن يلاحظوا خشونة صوت المدمنين على المسكرات تلك الخشونة الواضحة الملحوظة.

وفى بعض البيئات الفنية وهم خاطىء يجعل للكحول أهمية ليست لها فى تهيئة المغنى للأبداع فى الغناء.

والتدخين المفرط لا شك فى أنه يؤثر تأثيراً ضاراً على الدورة الدموية وعلى الهضم وعلى أعضاء التنفس «الرئتين والمسالك الهوائية العليا» ولا ضرر بتاتاً من التدخين المعتدل «سيجارة أو اثنتين بعد تناول الطعام» وبالأخص إذا كان التدخين قاصراً على نفخ الدخان من الفم دون بلعه أو إخراجه من الأنف كما يفعل المدمنون على التدخين. وموضوع التدخين متشعب النواحى لا سبيل إلى الأفاضة فى بحثه فى هذا المقام. وقد يكون من المناسب هنا التنديد بالسعوط «النشوق» وهو عادة مرذولة ضارة أصبحت الآن لحسن الحظ نادرة بل معدومة فى الأوساط المتنورة.

ثالثاً — العناية بالمسالك الهوائية العليا:

«كتجاويف الأنف والجيوب المتصلة بها»
«وحالة اللوزتين والزوائد الأنفية والتهابات»
«الحلقوم والأذن»

إذا صح لنا أن نشبه الصوت الانسانى أثناء الغناء بصوت آلة موسيقية وترية، وهو تشبيه صحيح من كل الوجوه، فان الحنجرة ذاتها تلعب دور الوتر لا أقل ولا أكثر وكلنا يعلم أن وتر الكمان مثلا بغير صندوق الكمان (Resonant Box) لا تصدر عنه أصوات موسيقية ذات قيمة. فاذا علمنا فى الوقت نفسه أن تجاويف الأنف والجزء الخلفى من الفم «الحلقوم» هى التى تقوم بدور صندوق الكمان أدركنا دون عناء أن لحالة الأنف والحلقوم أبلغ الأثر فى تنويع الأنغام. ومالنا نذهب بعيداً لتوضيح ذلك، فجميع المشتغلين بالغناء يعلمون ما يلحق أصواتهم من اضطراب واضح عند إصابتهم بزكام معتاد أو إلتهاب فى اللوزتين مثلا.

وعلاج أمراض المسالك الهوائية العليا أمر منوط بالاخصائيين فى هذا الفرع. فهم أقدر منى على الكلام فى موضوع توفروا عليه واختصوا فيه...

لهذا لن أعرض للحديث عن علاج أمراض معينة إذ تلك مسائل طبية بحتة تخرج حتما عن نطاق هذه المجلة... وكل ما يمكن عرضه هنا هو بضع نصائح عامة تتعلق بالوقاية وتدبير الصحة العامة التى يصح عرضها على الجمهور وعلى المشتغلين بالغناء بوجه خاص ـ وفيما يلى بيان وجيز عن ذلك: —

١ — إذا شعر المغنى بالتهابات فى أحد المسالك الهوائية العليا فعليه المبادرة باستشارة الأخصائى. ومن حسن الحظ أن بين زملائى المصريين الأخصائيين طائفة ممتازة تعد فخراً لمصر ولمهنة الطب.

٢ — يلاحظ أن غسيل الأنف بالمحاليل الباردة ـ الدوش الأنفى من أى نوع ـ عادة ضارة يلزم الأقلاع عنها إلا إذا أشار بها طبيب أخصائى لداع طبى معين وخير منها استعمال المراهم المطهرة كفازلين المنتول.

٣ — العناية بالاسنان والفم ضرورية لارتباط الفم بالمسالك الهوائية العليا إرتباطاً وثيقاً غير خاف على أحد. والغرغرة

يومياً بمحلول مناسب عادة محمودة من كل الوجوه . وهناك وصفات منزلية عديدة للغراغر منها : الشاي الصينى المغلى « لا المنقوع » وهى غرغرة قابضة عند ما يكون الغشاء المخاطى للحلقوم والغلصمة محتقناً . والماء المضاف اليه ملح الطعام بكمية متوسطة نافع عند ما يكون الغشاء المخاطى جافاً ، والحذر من إضافة كمية كبيرة من الملح .

أما الغراغر الحامضية كالماء المضاف اليه عصير الليمون ـ وهى وصفة شائعة الا[illegible] المصرية ـ فانها ضارة بالأسنان إذا [illegible] منها إحدى الوصفتين التاليتين : —

« ا » خذ من قشر [illegible] الكينا ١٠ جرامات واغلها فى ربع لتر ماء حتى يتبخر ثلث السائل ثم أضف الى ذلك ٣٠ جراماً من العسل « ملعقتين شوربة »

« ب » سالول	٦	جرامات	خذ من هذا المحلول ملعقة بن أو ملعقة شوربة وأضفها الى كوبة ماء. فهذه الغرغرة فوق نفعها لأغشية الفم فانها مطهرة للأسنان
منتول	١	جرام	
تيمول	٠,٥	جرام	
جلسرين	٢٠	جراماً	
كحول	١٠٠	جرام	

٤ — هناك بعض عوامل تؤثر تأثيراً ضاراً على الصوت نجملها فيما يلى :

بعض الروائح العطرية والأزهار وبالأخص رائحة البنفسج تؤثر تأثيراً واضحاً على بعض الحناجر وكذلك التراب والدخان . والتعرض للتيارات الهوائية الباردة من شأنه حداث نزلات التهابية فى المسالك الهوائية العليا كما هو مشاهد معروف . وعلى السيدات تجنب استعمال المشد « الكورسيه » إذ من شأن ذلك أن يمنع حركة الجزء السفلى من الصدر مما يعيق حركات التنفس الضرورية اثناء الغناء .

كلمة ختامية :

يحدث أحياناً أن يصاب المغنى بنزلة حنجرية فجائية إثر إجهاد أو إفراط فى التدخين أو الشراب وقد لا يتيسر له استشارة الأخصائى فى الوقت المناسب وهاك بيان إسعاف تمهيدى يمكن إجراؤه فى مثل هذه النزلات الحنجرية الطارئة :

يلزم السرير على الفور فى غرفه دافئه

يؤخذ ١٥ نقطه كل ساعة لمدة خمس ساعات متوالية من المحلول التالى :

صبغة خشب الجويا كول *(Gaiacol)*	١٥	جم
صبغة خانق الذئب *(Actonite)*	٢	جم
الأفيون *(Laudanum)*	٢	جم

تلف الرقبة من الأمام والخلف لفاً جيداً بفوطة غمست فى ماء ساخن بقدر الاحتمال وتغير هذه الفوطة كل دقيقتين أو ثلاثة لمدة نصف ساعة وتؤخذ برشامة من سلفات الكينين ٢٥ر. قبل النوم .

ويرجح أن مثل هذا العلاج يكفى لشفاء الالتهابات الطارئة فى ٢٤ ساعه .

فاذا استعصى الأمر فلا مناص من استشارة الأخصائى وإجراء ما يشير به من علاج مناسب .

بحوث فنية

بحث فى المقامات

بقلم الاستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



اليـــــكاه

لا نجد أثراً فى مؤلفات الفاراني و ابن سينا يدل صراحة على أنه كان للعرب أسماء اصطلاحية للنغمات الموسيقية . ولهذا نجد الفارابى يعبر عنها بعبارات وصفية إن هى فى الحقيقة إلا تعريب للتعابير التى استعملها اليونان فى شرح طرق توقيع نغمات ألحانهم على الموسيقات القديمة .

وأما ابن سينا فقد تفرغ للبحث فى الأجناس الموسيقية ونسب تكوينها دون ذكر لألفاظ خاصة فى الدلالة على النغمات .

وأول ما نلمس من استعمال أسماء للنغمات عند العرب نجده فى « الشرفية » لصفى الدين و « جامع الألحان » للمراغى . وقد جاء فى « سفينة الملك » أن عدة المقامات ثمانية وعشرون مقاماً وهى تنقسم إلى أصول وفروع . أما الأصول فعدتها سبعة وهى مسماة بأسماء مرتبة بعضها فوق بعض بالترقى حسب العدد المسرود على التوالى كما يأتى : — يكاه . دوكاه . سيكاه . شاركاه بنجكاه . ششكاه . هفتكاه .

ونظراً لأن هذه الاسماء فارسية ، فالفرس إذن أسبق من العرب إلى الاصطلاح على أسماء للنغمات ، ونقلها العرب عنهم. وما هذه التسمية سوى الاستدلال بالأعداد الفارسية على الدرجات الصوتية أو النغمات الموسيقية.

وبعض هذه الأسماء قد بقى مستعملا فى مكانه ودرجته إلى وقتنا هذا ، وبعضها غيره الفرس أنفسهم ، وبعضها غيره العرب

ونظراً لأن بعض الألحان يستلزم الهبوط عن درجة اليكاه القديمة « السابقة للدوكاه مباشرة » . ولما كانت الموسيقى القديمة تسير على نظام الأجناس ، كان لزاماً أن يضاف « بعد بالأربع » تحت نغمة اليكاه القديمة .

ولما كانت كلمة اليكاه تدل فى المعنى على « الأول » ، وقد أصبحت الأولوية لغير درجتها وجب تغير الوضع بنقل الاسم إلى النغمة الأدنى لذى الأربع المضاف أخيراً . وأطلق الفرس الراست اسماً على الدرجة التى كانت بها اليكاه القديمة وأضاف العرب نغمتى العشيران والعراق فيما بين اليكاه والراست .

واستبدل العرب البنجكاه بالنوى والششكاه بالحسينى وأطلق بعضهم على الهفتكاه اسم سيكاه ثانى وسماها العرب فيما بعد بالأوج للتفرقة بينها وبين السيكاه الأولى وكذلك استبدلوا الهشتكاه بالكردان .

وقد استمر بعض المؤلفين على الزعم بأن الراست هى اليكاه وذلك لاعتبارهم هذه النغمة أولى درجات الأصوات من غير اعتبار لذى الأربع السابق إضافته فى أسفلها . ومن ذلك ما ذكره خضر بن عبد الله فى « رسالة الأدوار » من أن السلم الموسيقى يتركب من يكاه ويقال لها أيضاً راست ومن دوكاه وسيكاه وشاركاه وبنجكاه ويقال لها نوى وششكاه ويقال لها

حسيني وهفتكاه ويقال لهـا سيكاه ثاني وهشتكاه ويقال لها كردان

***

٨ هشتكاه سماها العرب « كردان »

٧ هفتكاه أو سيكاه ثانى وسماها العرب « أوج »

٦ ششكاه « « « حسيني »

٥ بنجكاه سماها العرب « نوى »

٤ شاركاه أو جهاركاه

٣ سيكاه

٢ دوكاه

١ « يكاه » سماها الفرس راست

عراق ـ أضافها العرب

عشيران ـ « «

يكاه نقلت من مكانها الأعلى

***

الآن وقد عرفنا أن اليكاه معناه « الأول » وعرفنا السبب فى انفصالها عن الدوكاه وحلول الراست فى مكانها الأسبق لنتكلم على طرق تكوين الألحان عند العرب قديماً :

أثبت التاريخ أن ألحان العصور الأولى لم تكن تتكون إلا من أربع نغمات وعبر عن ذلك العرب بالبعد الذى بالأربع أو ذى الأربع . ولما أخذت دائرة الألحان فى التقدم والاتساع كوّنوا من تكرار الأبعاد ذات الأربع التى كانت معروفة لديهم ألحاناً واسعة النطاق منها ما يشمل مرتبة واحدة « بعد بالكل أى أوكتاف » ومنها ما يشمل مرتبتان . ولهم فى التكرار طرق ثلاث تسمى بالجموع التامة نذكرها فيما يأتى :

١ ــ بعد بالأربع . بعد بالأربع . بعد بالأربع . انفصال : بعد بالأربع . بعد بالأربع . إنفصال .

٢ ــ إنفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع : انفصال . بعد بالأربع . بعد بالأربع .

٣ ــ بعد بالأربع . إنفصال . بعد بالأربع : بعد بالأربع . إنفصال . بعد بالأربع .

والجمعان الأولان جمعان منفصلان والجمع الثالث جمع متصل وسميت الأبعاد بالأربع التى تتكون منها الألحان التامة الجمع بالأجناس أو الفصائل

وسنجعل هذه المعلومات أساساً فى تحليل لحن اليكاه وكذلك فى تحليل الألحان الأخرى التى سيتناولها بحثنا فى الأعداد القادمة .

فن عبده الحامولى

للأستاذ صفر على

الوكيل الفنى للمعهد

فى مثل هذا اليوم لخمس وثلاثين سنة خلت قضى عبده الحامولى. فوالهف نفسى لذكرى ذلك اليوم. ما تمثلته إلا ملأت الحسرة نفسي وفاضت بالدمع عيني. سقى الله ضريحه وأسكنه الرضوان.

كان عصر الأغانى فى عهد عبده عصراً ذهبياً صفت فيه النفوس، ورقت العواطف، فألف أكابر الشعراء، ولحن أكابر المغنين، وجمهرة الشعب فيما بين هؤلاء وهؤلاء يتذوقون أسمى معانى الأدب ويستمتعون عذوبة الأنغام

ولو أنناشئنا أن نفاضل بين ذلك العصر الذهبي وبين ما نحن فيه اليوم فكتبنا عن الموسيقى فى مدى خمسة وثلاثين عاماً لطال بنا الموضوع ولخرجنا عما نريده فى هذه العجالة من إحياء ذكرى يوم وفاة عبده.

سمعت المرحوم عبده فى صباى ولازمته فى كثير من سهراته فكنت لا أتمالك شعورى ولا أكاد أتماسك حتين كانت تسحرنى نبرات صوته التى إذا علا بها يتخطى مقامات القانون وإذا نزل إلى القرار دوى فلا تسمع إلى جانبه الآلات الموسيقية.

كانت حنجرته هبة من هبات الله، وكانت مدهشة حقاً وتفنن الحامولى فى استعمالها ومهر فى ذلك حتى كان الناس من فرط طربهم يتمايلون ويتصايحون فإذا استعادوه لحناً أنف الحامولى أن يعيده بالنغمة التى أسمعهم إياها بل كان لشدة تمكنه من فن النغم مبتكرا ينوع الغناء بألوان مختلفة وأسلوب سليم يأخذ بمجامع القلوب.

كان عبده عبقرياً بفطرته تسمو به نفسه إلى بلوغ الكمال فى كل شيء فقد شهد الغناء لأول عهده به يغنى على طريقة قديمة ذات نمط واحد سهلة المنال لا يتصرف فيها أهل الفن تصرفاً، ولا يدخلون عليها حسناً فهدته عبقريته إلى الابتكار والاختراع فغير الطرائق ونوع الالحان وهذب أسلوبها وتجلت سجيته فى ذلك فأبدع، وأطلق عليه بحق أبو التجديد وحسبنا أن نشير هنا إلى بلوغه الغاية القصوى من الأبداع فى الأدوار الآتية :

١ ـ قلبى فى حبك ليه مشغول «من مقام شهزناك»

٢ ـ حبيت جميل طبعه الدلال ـ من مقام قارجغار

٣ ـ ياللى خليت من الحب «من مقام هزام»

وهيأ الله لهذه العبقرية الرحيل إلى الآستانة منبع الموسيقى الشرقية فى ذاك العصر فسمع منها وارتوت نفسه من جمالها ووعى الشيء الكثير من محاسنها فلما عاد إلى مصر هداه إلهامه ووحي عبقريته أن يفتن فى فنون الموسيقى التى اقتبسها من الآستانة وأدخل على الموسيقى المصرية النغمات الجديدة التى لم تكن معروفة يومئذ فى مصر

وطبعها بالطابع المصرى ولحن منها أدواره المشهورة.

١ : الله يصون دولة حسنك ـ من مقام حجاز كار

٢ : كنت فين والحب فين » » »

٣ : مليك الحسن فى دولة جماله » »

٤ : الصب من أول نظرة. من مقام نهاوند

كان عبده فوق هذا رقيق الأحساس، لطيف الشعور، رحيم القلب يفيض لطفاً وحناناً. وإنك لتقرأ الأسى سوراً مفصلات، وتحس أنيناً موجعاً فى الدور الذى لحنه متأثراً بوفاة زوجه المرحومة الماز المغنية الذائعة الصيت وهو

« شربت الصبر من بعد التصافى ». من مقام العشاق المصرى

وفوق هذا فقد كان عبده يصقل بسلامة ذوقه أدوار معاصريه من كبار الملحنين والمغنين فيبتدع أسلوباً جديداً فى الأغصان ويدخل عليها كثيراً من الروعة والجمال ويتفنن فى القائها حتى كان يبهر نفس هؤلاء المغنين والملحنين. فضلا عما كان ينفرد به وحده من حسن التصرف ببعض خانات الموشحات كما فعل بموشحة « ماس عجباً » من مقام الهزام، ضربها مربع. حين كا يردد منفرداً « هيا قم ياصاح » فى نغمات شجية مختلفة ثم يرجع إلى الضرب الأصلى.

أما طريقته فى إنشاد القصائد فمعجزة لم يستطع الملحنون بعده أن يحيدوا عنها أو يجددوا فيها حتى اصطلح عليها العرف كأنها قانون.

وعبده الحامولى: اكرم الله مثواه : فوق أنه معجزة الفن وآية الابتكار فيه، كان إنساناً بأقصى ما يؤديه معنى هذه الكلمة فقد امتلأ إهابه كرماً وسخاء ورحمة وبراً بالفقراء والمستضعفين، لم يترك وسيلة من وسائل المعروف والاحسان إلا أدركها وكان فيها أعجوبة زمانه وإنى أترك لأمير الشعراء المغفور له أحمد شوقى بك البيان الساحر فى هذا الموضوع رحمهما الله وأحسن اليهما بقدر ما أحسنا إلى وطنهما.

دمعة الشعر على عبده

لشاعر العربية المغفور له احمد شوقى بك

سَاجِعُ الشَّرقِ طَارَ عَنْ أَوكَارهْ
وَتَوَلَّى فَنٌّ عَلى آثارِهْ

غالهُ نافِذُ الجَناحينِ مَاضٍ
لا تفرُّ النسورُ مِن أظفارهْ

يَطرُقُ الفرخَ فى الغصونِ ويَغشَى
«لبدًا» فى الطويل من أعمارهْ

سلَبَ الفنَّ ألحَنَ الطيرِ فيه
والمتينَ المكينَ من أوتارهْ

كان مزمارهُ فأصبح داو
دُ كئيباً يَبكى على مزمارهْ

«عبدهُ» يَشدُ أنَّ كلَّ مُغَنٍ
عَبدُهُ فى افتِنَانهِ وابتِكَارهْ

معبد الدولتين فى مصر اسحا
ق «السمِيَّين» ربَّ مصر وجارهْ

فى بِساطِ الرشيدِ يوماً ويَوماً
فى حَمَى جَعفرٍ وَضافِى سِتارِهْ

صفوُ ملكيهِما بهِ فى ازدِيادِ
ومِنَ الصَّفوِ أنْ يَلوذَ بدارهْ

يُخرِجُ المَالِكينَ من حِشمَةِ المُلـ
ـكِ ويُنسىِ الوَقورَ ذِكرَ وَقارهْ

رُبَّ ليلٍ أغارَ فيه القُمَارِى
وأثارَ الحِسانَ من أقمارِهْ

بِصِبَـــًا يَذكرُ الرياضُ صَبّاه
وحُجَـــازٍ أرقَّ من أسحـــارهْ
وَغنـــاءٍ يُدَارُ لحناً فلحنـــاً
كحديثِ النَّديم أو كعُقـــارِهْ
وأنــــينٍ لوْ أنّهُ مِن مَشـــوقٍ
عَرَفَ السَّامِعُون مَوضِـعَ نارهْ
يَتَمَنَّى أخوُ الهَـــوَى مِنه آهاً
حِينَ يُلْحَى تكونُ من أعذارهْ
زفراتٌ كأنها بَثُّ قيس
فيمعانى الهوَى وفِى أخبارهْ
لايجـــاريه فى تفننِــــهِ العو
دُ ولا يَشتكى إذا لم يجارهْ
يَسْمَعُ الليلُ منه فيالفجر يالي
لُ فيصْغِى مُسْتَمهِلاً فى فِرَارهْ
فُجِعَ النـاسُ يوم مات الحـولى
بدَوَاءِ الهمـوم فى عطّـارهْ
بأبى الفـنِ وابنِـــه وأخيـه
والقَـوِىِّ المكـينِ فى أسرارهْ
والأبىِّ العفيفِ فى حالتيـه
والجوادِ الكـريم فى إيثارهْ
يحبسُ اللحنَ عن غَنىٍّ مُدِلٍ
وَيُذِيقُ الفقيرَ من مختارهْ
يامغيثاً بصـــوته فى الرزايا
ومعيناً بمالِهِ فى المكـبارِهْ
ومُجِلَّ الفقـــيرِ بين ذويه
ومُعِزَّ اليتـيم بـين صغـارِهِ
وعِمادَ الصديق إنْ مالَ دهرٌ
وشِفاء المحزون من أكدارهْ
لستَ بالراحلِ القليل فتُنسَى
واحدُ الفنِّ أُمَّةٌ فى دِيارهْ
غاية الدهر إن أتى أو تولى
مالقيتَ الغَـداةَ من إدبارهْ
نزل الجدُّ فى الثَّرَى وتساوى
ما مَضَى من قيامه وعِثارهْ
وانقضى الداء باليقينِ من الحا
لين فالموتُ مُنتهى إقصارهْ
لهفَ قومى على مَخايل عزٍّ
زال عنا برَوْضِهِ وَهَزَارِهْ
وعلىذاهب من العَيشِ ولّـيـ
ـت فولىّ الأخـــيرُ من أوطارهْ
وزمانٍ أنت الرِّضى من بَقايا
ه وأنتَ العَزاءِ من آثارهْ
كان للناسِ ليلهُ حين تشدُو
لحِقَ اليـوَم ليـلـُهُ بنهارهْ

*

فضل الموسيقى

«المستشار حسن نديه المصرى بك قاض استقضى من»
«قبله أباؤه وعمومته وخئولته، فهو عريق لم يفارق»
«القضاء بيته ومنشأه»
«تولى إنشاءه الصالحان: العلم والأخلاق، فشب»
«جم العلم وافر الحلم، شريف النزعة، طاهر المسعى»
«وكان الأدب والموسيقى من عناصر تكوينه الأولى»
«فجاهدهما حتى أطردت نفسه بهما إطراد السلسبيل»
«العذب وإلى القراء أول بحوثه فى الموسيقى»



لاتعجبوا من رجل، وقد عهدتموه من رجال القانون له صوت بين أصوات زملائه رجال الشرع فى منصة القضاء، أن تروه يقتعد تخت قانون الطرب يفصّل شرَعه ويسوّيهاأخوذاً بين مقامين، الجد والطرب، واللهو والأدب، يعرف مشاكلاتها وعلة مفارقاتها.

ألا وإن الصوت يحدث من طرد هواء التنفس من الصدر ومروره وضغطه على أوتار الحنجرة، فاذا حصل فى الحالة العادية أثناء تخريج الحروف كوّن كلاماً، فاذا مد الصوت كان غناء، وإذا صيغ وأوقع منظم الترتيب بحركات متساوية الأدوار كان لحناً. وإذا جعل لهذا الصوت حداً مختارا، كانت الطبقة. وجميع هذا يكون الغناء الذي يطرب به. واعلم أن المتبع هذه النظم هو المغنى المفنّ (١) وما عداه ممن يتكلف الألحان من غير صواب هو المغنى المُمَرَّق (٢) او الرجل اللعّاعه (٣) فاذا عرفت ذلك كان الغناء فناً. ولا يعرف على التحقيق زمن وضع قواعده، وكل ماوصل الينا أنه بلغ شأواً بعيداً فى عصر أجدادنا الفراعين. كما انه زها وزهر فى عصر البطالسة والرومان ثم انحط ونهض من كبوته فارتفع فى حكم السلجوقية والايوبيـة وأصابته بعد ذلك كما أصابت العلم والأدب كارثة المماليك فتدهور فانحصر فى الهمل والطبقة الدنيا من الناس.

الفن جميل ودقيق. بحقك قل لى أى فرق بين الموسيقى

١ ــ المفن ــ يقال رجل مفن يأتي بالعجائب والمرأة مفنه
٢ ــ مرّق الرجل تمريقا غنى وحكى ابن الاعرابي مرّق بالغناء
٣ ــ اللعاعة ــ كعلامة من يتكلف الالحان من غير صواب يقال مطرب لعاعة

والشعر والتصوير؟ ان الشعر وهو بيت الحكمة أضيق مدى وأضعف تأثيراً ألا ترى ان الشاعر المفلق لايهز من قلب ولا يحرك من عطف إلا لمن عرف لغته ومقاصده ولكن الموسيقار قد يلعب بأرواح الناس كافة مع تباين لغاتهم يكاد تأثيره يعم كل ذى روح حتى الأنعام

وأما التصوير فيتعذر فيه إيراد معان متباينة فى لوح واحد مهما كان المصور ماهراً صَنَعا (٤) وفى الموسيقى قد يطرب الضرّاب الحاذق ذوى الأمزجة المتنافرة إذ فى استطاعته أن يجمع فى ضرب واحد المحزن والمسر، المبكى والمضحك. أتبينت سعة الموسيقى وعظيم مداها ؟؟

قد يظن لك دقة هذا الفن من أن الشاعر له أن يتجاوز قواعد العربية ويصرف مالا ينصرف ويحرك ما يجب تسكينه ويسكن ما تجب حركته ويمد ما يقصر ويقصر مايمد والناس لاتمل ان تسمعه وكذا الخطيب يسمح له ان يحشو خطابه بما ليس من اللفظ الفصيح فى شىء ويحرج على العروبة بالعامية ولا يضجر سامعوه ربما استحسنوا ماشذ وخلط به عبارته وأما المغنى مهما حلا صوته فاذا حاد عن النغمة أو تسوية الاوتار مجته الأسماع حتى من لايعلم الفن ولا يتذوقه الا بالطبع ومجرد إنسانيته. أفهل لمست من بعد ذلك جمال الموسيقى ودقتها ؟؟

إن العلماء فى العصور الخالية كانت تتزاحم على مواردها وعز ماتجد حكيما يجهلها وقد لايكون حقيقاً برتبة الفلسفة الا من عرفها منهم معرفة فقد ورد فى أثر الأغريق ان فيثاغورس «تلميذ أساتذة عين شمس» اول متخيل ومبتدع العود. على أن هذا الفيلسوف لم يخل من حاسد على هذا الاختراع، فقد أدعاه قوم لأفلاطون، وهذا الحكيم الكبير لم يك مثل فيثاغورس موسيقاراً نظرياً بل كان أمهر وأحذق من ضرب بالعود فكم سحر الألباب ولعب بالأرواح إن أراد أهاجها وإن أراد سكن ثورتها ولقد استطاع أن يلقى الكرى فى عيون سامعيه فاذا ما استغرقوا أعادهم أيقاظاً بنبرات من أنامله وهم لايشعرون

وجاء بعده أرسطو وكان ممن حذق الضرب بالعود أن يضرب على السمع فيرقد المجلس ولكنه لم يستطع جعله يصحى ويفيق فأقر بفضل أفلاطون وأسبقيته فى المرتبة

وكان فى العجم والعرب من هم غاية فى الفن والغناء كالنصر ابن الحارث وهو أول من غنى على آلة طرب فى العرب فقد رحل إلى فارس ووفد على كسرى فتعلم الضرب بالعود والغناء ثم قدم مكة فعلم أهلها

وطويس، وهذا انتهز فرصة وجود صناع من الفرس يرفعون الكعبة فى عهد عبد الله بن الزبير فانتهض اليها مبادراً وكانوا يغنون بألحانهم فأوقع عليها الغناء العربى ثم دخل الشام فأخذ من ألحان الروم ثم رحل إلى فارس فاستقى من غنائهم وضرب بالعود واتبعه من بعده كثيرليس هذا وقت ذكرهم وبلغ النهاية فى الفن ابو النصر محمد الترخانى المسمى بالفارابى ولا ينكر مقامه من العلم ولقد كان نسيج وحده وفيلسوف عصره ومما يحسن ذكره أن الناس قد اختلفوا فى تلقيبه بلقب يظل له علماً وكان ابن سينا الطبيب قد بز جميع معاصريه فأرادوا أن يجعلوا له علماً هو الآخر حتى يميزوهما. أتدرون ما كان لقب هذا ولقب ذلك ؟ لقد مازوا الطبيب بالرئيس والفارابى الموسيقار بالشيخ فأصبح ابن سينا رئيس الحكماء والفارابى شيخهم فهما إزاء بعضهما البعض نصب خط الاستواء أو كاسنان المشط فاذا ماذكر الرئيس قالوا ابن سينا والشيخ قالوا الفارابى وقدحق اللقب لأبى النصر لعلمه المكين بالموسيقى فقد كان ضراباً بالعود لم يسمح الدهر بعديل له للآن فى الشرق

أما وقد عرفت فضل الموسيقى ومقامها فسأحدثك عنها فى القريب ؟

محمد نعيم المصرى

---

٤ ـــ الصنع الحاذق فى الصنعة



الموسيقار الصغير
قصة تحليلية

رواية (القيصر) التى تمثل لأول مرة فى دار الأوبرا هى المعجزة الأولى التى جلت عنها عبقرية رجل حدث ، فى مستهل العقد الرابع من عمره ، انحدر من أبوين فقيرين ....

ظهرت بوادر الفوز، ودقت بشائر عشاق الفن، فاصبحوا يتناجون عن عبقرية ذلك الموسيقار الصغير مؤلف تلك الأوبرا ، ويتناقلون ثناء الأساتذة عليه ....

القاعة تحفل بالمشاهدين شيئا فشيئا ... امتلأت جميع مقاعد الصدر وما تزال المقاصير اقل ازدحاما . ولعلها تمتلئ بعد حين ، فقد تعود أصحابها الحضور فى آخر لحظة ، أو متأخرين عن الميعاد .. وسواء لدى الكثيرين أسمعوا فاتحة الأوبرا أم لم يسمعوا ...

كان الصوت المسموع فى القاعة أشبه شئ بدوى النحل . أما فى الممشى فترتفع الأصوات ... هذا رجل بادن أشقر الوجه ، أصلع الرأس ، يتشاجر مع حارس المقاصير . ويظهر أنه مخطئ . ولكنه من أجل ذلك يتزايد شجاراً ...

ولم يفت رجال الفرقة الانتفاع بتلك الفرصة ، فقد أخذ كل فى محادثة آلته بهدوء يعالج ماهى عليه من لين أو شدة، ومن غلظ أو حدة، ثم يرجع إلى أوتارها فيعدل المنحرف ، ويقوم المعوج .

دق الجرس ... ضجة عامة فى المقاعد الأمامية .. كل يأخذ مكانه .... قدم رئيس الفرقة الموسيقية إلى فرقته بعد أن ألقى على القاعة نظرة عامة ، إمتحن بها جمهوره ، وحيى بعضهم، ثم تبوأ مقعده .

دق الجرس الثانى فأخذ رئيس الفرقة الموسيقية مكانه ، وأمسك عصاه، ثم طرق بها المنضدة ملقياً على رجاله أمره بالاستعداد : واحد ... اثنين ... ثلاثة ... فانسابت الآلات النحاسية ، وسالت النغات ، فابتدأت الفاتحة ...

بدأ فى رفع الستار تبعا لاشارة أعطاها رئيس الفرقة الموسيقية فظهر « القيصر » فى حاشيته . وكان هو المغنى الاول ... ولئن كان المغنون كلهم رجال . والرواية مفجعة قوية الحزن ...

نعم . وما أعظم الموسيقار على حداثته . لقد ابتكر فابدع، وابتدع فأجاد . وألبس جميع الأغانى روحها الطبعية بأقصى ماتصل إليه البراعة .

لقد امتلأ فضاء القاعة بحلو النغات فما أجمل الصوت الانسانى وما ألذ شدو الموسيقى ...

انتهى الفصل الأول، فألقى رئيس الفرقة الموسيقية عصاه ودخل المسرح ...

ماذا ؟ ألم يوافق هذا النوع ذوق الجمهور . إذاً لماذا كان الجمهور قلقاً ؟ إنها لمباغتة شديدة !!!

ولم تكن تلك النتيجة هى المنتظرة ، فقد جلس الموسيقار الصغير منكساً رأسه ، يكاد يفقد كل أمل فى نجاح روايته ، فشد رئيس الفرقة الموسيقية على يده قائلا له : تشجع ... تشجع أيها الصديق ... ستنتهى الأشياء إلى خير ماتحب وتهوى ... إن الجمهور لما يتعود ذلك النوع الجديد ، ولابد أن يسمع منه قدراً كافياً حتى ينال منه الرضاء وسأسمعه هذا القدر ...

كذلك أقبل « القيصر » يقول له : انتظر فسيكون للموقعة فى الفصل الثانى أثراً حسناً فى نفس الجمهور ، سيما عندما أحلق فى الجو بطيارتى . على أنى لم أحس جمال صوتى فى حياتى إحساسى به فى هذه الليلة ...

وإذ كانا يتساقطان هذا الحديث كان الجمهور يفيق من دهشته ، وقد أخذ يتسامر فيما بينه عن الغناء، والمغنين، والموسيقار، وما إلى ذلك من المواضيع ...

فقال أحد الجالسين فى مقاعد الصدر :

« حبذا لو ان فى الرواية قبساً من الحب . إذاً لكان روحها أحسن »

فأجابه آخر :

لقد قرأتها قبل الآن ، إن أشخاصها كلهم رجال ، والرواية يغلب فيها الجد . أما كان يجدر بالمؤلف أن يضمنها ولو قليلا من التسلية !! .. والسيدات ... ألم يكن لهن حظ فيها !! »

وكانت مقصورة من مقاصير الصف الأول لاتزال خالية، فدخلها في هذه اللحظة أم وابنتها ، بعد أن فاتهم الفصل الأول بأكمله . وهل في ذلك حرج ! ألم يكن العشاء أشهى وأفضل ؟ إنهما يزوران الأوبرا كأنها دار للهضم . . .

لقد نظرت الابنة في إحدى أوراق البرنامج التي أمامها ، وقالت بحزن :

« لويس لن يغني الليلة » وكان لويس هذا بطل التينور (الصوت المتوسط في الغلظ) يماثل صوته صوت النفير في قوته ، ولكنه ، وإن كان الشعب يتغنى باسمه ويمجده، إلا أن موسيقارنا الصغير يرى في طبيعة صوته بعض الأخطاء مما اضطره للعدول عنه .

ثم قالت الأم صاخطة بعد أن أمعنت النظر في البرنامج :

« ماهذه الأوبرا الغريبة ! أدولف، التينور المشهور، ليس



هنا أيضاً ! .

أجابت البنت :

« إن ذلك ممل جداً » .

وكان حكم أدولف هذا في غنائه كحكم زميله لويس . وقد شاء الموسيقار بالاستغناء عنهما أن يصل بروايته إلى حد الكمال .

ثم دخل مقصورة الأم وبنتها رجل حديث السن ، يرتدي بذلة الرسمية، وتدل ملامح وجهه لأول وهلة أنه أحد أفراد تلك الأسرة فابتدر السيدتين بقوله :

أتدريان ماذا ؟ لقد سمعت أن أولجا المغنية الأولى لن تغني الليلة إذ ليس لها دور في الرواية . . لو كنت أعلم ذلك ما كلفت نفسي مشقة الحضور . . .

لقد ابتدأ الفصل الثاني .

رفعت الستار عن الموقعة ، وحمي وطيس القتال ، فتملك الكل شعور الحرب . وسمع الناس ألحاناً لم يعرفوها من قبل ، بل ولم يتخيلوها من قبل . ما أجمل ذلك الابتداع . . . ولكن الجمهور بقي جامداً صامتاً ولم تتحرك يد للتصفيق .

كلا كلا . لقد صفق نفر قليل جداً . ولكن هل كان الباعث لهؤلاء جمال الموسيقى ؟ أم هم أصدقاء المؤلف .

لقد أصبح من الممكن الحكم على مقدار نجاح الرواية ، فهي لاتتجاوز ثلاثة فصول . لذلك جلس رئيس الفرقة الموسيقية وعميت عليه السبل إذ لم يكن يتوقع هذا الفشل ، مع أنه هو الذي ألح على المؤلف في إظهار تلك الأوبرا بعد أن سحرته ألحانها . لم يعد يتوقع للرواية نجاحا بعد أن كان أمله في الفصل الثاني ، وماذا سيأتي به الفصل الثالث ! اوماذا يمكن أن يرجى له ! ! لقد أخذ يتوعد الجمهور بقبضة يده يطوح بها في الهواء قائلا :

« ويل لكم من عصابة غير مهذبة » .

ولكن ما الفائدة من كل ذلك . إنه لم ينجح .

أما الموسيقار الصغير فقد كان جالساً وحده في مقصورته في الصف الثالث يفكر . . . ويفكر . . .

ولقد حدثت في القاعة حركة عظيمة ، ذلك أن نفراً أثنى على الرواية فقوبل ثناؤه بتلك الجلبة والسخط العظيم .

وأخذ بعضهم يقول :

موسيقى جديدة ! كأنما يريد كل ملحن أن يتجاهل ما هية الموسيقى وكيف يصوغها الانسان . . »

فأجابه أحد المعجبين بالرواية، وكان شديد الحياء يتكلم بصوت خافت:

«أليس لكل عصر فن خاص، ألا يجب أن تتطور الفنون تبعاً لتطور العصر.

فقاطعه ثالث بقوله:

ماهذا التضليل! ذلك غرور! إنه يريد أن يجارى فاجنار فيأتى بموسيقى لايعرفها أحد. إذا كان لابد له من ذلك فليمهل نفسه ربع قرن على الأقل يكف فيه عن التأليف حتى تتم له دراسة هؤلاء العظماء».

وهنا سمع فى القاعة الحديث الآتى:

«فاجنار! ومن من الناس مثله!! لقد كان عبقرية نادرة...»

«ومن يدرينا ربما كان موسيقارنا الصغير عبقرية نادرة كذلك تكشف الأيام عنها.

فاستشاط أحد الحضور غيظاً وقال بصوت عال:

«أمثل هذا عبقرية نادرة»

فعم الضحك المكان، وتجلت سخرية الجمهور واستخفافه بالمؤلف.

ولقد غادرت الأسرة التى فى المقصورة الأولى أماكنها وانصرفت وهى تقول:

«خلو من الحب! خلو من صوت التينور! إذن فلماذا يذهب الناس إلى المسرح!...»

لقد ابتدىء فى الفصل الثالث... ولقد جاء كالمنتظر، فلم يغير الحال... عيل صبر الجمهور فقاطع التمثيل مراراً.

انتهت الأوبرا وانصرف الناس إلى بيوتهم آسفين على ضياع تلك الليلة...

نعم انتهت الرواية، فأى أفراد هذا الجمهور فكر فى هذا الموسيقار المبدع الذى استغرق فى تأليف روايته أكثر من ثلاث سنين طوال كلفته سهر مئات الليالى!

أى أفراد هذا الجمهور فكر فى جرمه الذى جناه بأطفائه نور أمل كان يتأجج فى صدر شاب فى خلاوة العمر كزهر الربا.

أى أفراد هذا الجمهور فكر فى جرمه وقد سلب وطنه عبقرية فنية ربما كانت حديث العالم فى المستقبل!!

من العسير أن يتفهم الجمهور أمثال تلك الرواية. ولكن أليس هناك شعور ينصف... شعور؟ كلا. فمن الذى سيشعر؟..

لقد خلت الدار بعد أن نزل الستار، والموسيقار لايزال جالساً فى مقصورته فى الصف الثالث وقد أسند رأسه بيديه يفكر فى خيبة والديه اللذين أنفقا على دراسته كل ما يمتلكان وقد قضت تلك الليلة على كل أمل لهما فى ولدهما. فليموتا إذن جوعا...

إنه يفكر كذلك فى إخوته الذين كلفتهم دراسته ماجعلهم هم كذلك تحت رحمة مايتكسبه. فلم يبق لهم إذن إلا أن يموتوا كذلك جوعا.

ماكان أكبر أمله فى النجاح فى تلك الليلة، وكم من الأمانى كان قد بناها على ذلك النجاح

أوبرا ثانية تمثل لأول مرة ، بعد عام كامل ، من نفس الموسيقار الأول

إنها تدعى « سوزان الحسناء » أفليس هذا الاسم حلو الوقع على الأذن !!

لقد حدث فى القاعة شبه عاصفة من التهلل بعد الفصل الأول

ولم ينته الفصل الثانى حتى غلبت على الجميع نشوة الفرح ، ودوت أرجاء الدار بتصفيق حاد مستمر وألح فى طلب الموسيقار ولكنه لم يظهر

وبعد الفصل الثالث صمم الجمهور ثانية على طلب الموسيقار ولكنه لم يظهر بل اعتذر عنه مدير المسرح بمرض ألم به

خرج الجمهور مبتهجاً يثنى على المؤلف ويقول :

« شتان بين تلك الروايه ورواية العام الماضى »

حقاً لقد كانت تلك الأوبرا تغاير سابقتها ، بل وعلى النقيض منها تماما . فقد صدح المغنيان المحبوبان من الجمهور ، وزغردت بصوتها الرخيم عشيقة الشعب ومغنيته الأولى . وقد عام الجمهور فى بحر من الحب .

نهج قديم مبتذل نهجه المؤلف فابتدأ به سعادة الأبوين وهناء الأشقاء !!

لقد كان اليوم يوم الفوز

- - - -

أما الموسيقار الصغير فقد جلس فى مقصورته فى الصف الثالث وأخذ يبكى ، ثم يبكى .

إنه يبكى فنه الضائع ، وعلمه المكبل ، وعبقريته المبيعة ؟



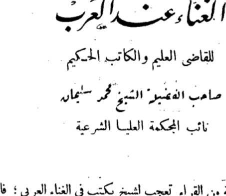
أدب الموسيقى وفلسفتها

الغناء عند العرب

للقاضي العليم والكاتب الحكيم

صاحب الفضيلة الشيخ محمد سليمان

نائب المحكمة العليا الشرعية



لعل طائفة من القراء تعجب لشيخ يكتب فى الغناء العربى ؛ فان كان ذلك فلأحدثهم عن شيخ الحنفية « الكمال بن الهمام » الذى بلغ مرتبة الاجتهاد . فقد ذكر عنه « السيوطى » أنه كان علامة فى الموسيقى (ص ١٨١ الفوائد البهيه) — وروى ابن خلكان أن الفقيه « أبا مروان بن الماجشون ، تلميذ الأمام مالك كان مولعا بالغناء » قال أحمد ابن حنبل : أنه قدم عليهم بغداد ومعه من يغنيه (جزء ١ ص ٣٦٠ أغانى) — واستطرد أبو الفرج فى كتابه « الأغانى » فذكر جماعة من أجلاء الشيوخ سجل لهم « أصواتا » فى أغانيه ذكر ضربها وتوقيعها بالرواية والسماع .

وهذا اسماعيل بن جامع القرشى المغنى الفحل وقريع ابراهيم الموصلى ، كان قد أخذ السجود جبهته ، ومن أحفظ خلق الله لكتاب الله وأعلمهم بما يحتاج اليه كان يخرج من منزله مع الفجر يوم الجمعة فيصلى الصبح ثم يصف قدميه حتى تطلع الشمس ، ولا يصلى الناس الجمعة حتى يختم القرآن ثم ينصرف إلى منزله . واحتج الى القاضى أبو « يوسف » فى الغناء بحجة قياسية ، بعد ما فاتحه القاضى فى الفقه والحديث فوجد عنده ما أحب ، وسمع « ابن عيينه » المحدث من اصحابه بعض ما يغنى فيه « ص٦٦ جزء٦ أغانى » . واسحق الموصلى الذى ملأ الدنيا غناء وبهرها موسيقى كان الغناء وموسيقاه اقل علومه ، وهو ضالع بعده فى شعب العلوم إلى القاع والقنن . وكان المأمون يثنى عليه فى أخلاقه ويتمنى ان يوليه القضاء لولا تلك الشهرة القاصرة على هذا الفن (ص ٥١ جزء ٥ اغانى .) .

وبعد هذا فالكاتب لايعد فى أرباب الموسيقى ولا هو من المغنين وإنما شغف بالقراءة علق معه ميل الى النفع والانتفاع فقيد من مطالعاته كثيراً يرجو بنشره الفائدة لطلابها ووقف ابناء العصر على مجد سالف لسلفهم العظيم الذى انسابت طوائفه فى شعب الحياة فاهتبلوا من أفانينها لبنى قومهم ما وفر الهناءة لهم . وعملوا ما استطاعوا فى تحصيل الحضارة وتهذيب الانسانية يوشك الخلف الحاضر ان ينكر عليهم كل فضل لهم وأن يحسب هذه المدنية الواغلة علينا من فيض الغرب وابتداع الغرب . والذنب فى هذا الذنب لتلك الجفوة التى نبت بابناء العصر عن قديمهم وبتت صلاتهم بعلومهم . فعادوا وهم فى الديار كالغرباء عنها ، وبقيت كنوز الآباء مطمورة تحت الثرى . لا يرفع حجابها رافع ، ولا يبحث طلابها عن بابها . فهى تظل مطمورة حتى يؤذن للكنز أن يفتح على أيدى أربابه أو أيدى سواهم .

الموسيقى — المنطق — العروض

سلك الافلاطون علم الموسيقى فى علوم الحكمة ، وهذه نوعوها كثرة أو قلة ، ولكن مما لاشك فيه أن الموسيقى والفلك والجبر والحساب والهندسة والمنطق والعروض هى جميعا أنواع من جنس « العلم الموزون » أى العلم الذى يبتدىء بالبديهى وينتهى إلى البديهى . وبعبارة أخرى « العلم السلبى » الذى تقف الدرجة الثانية منه على الأولى والثالثة على الثانية وهكذا ، وهى علوم متشابكة رباطها النظام ووحدة الحركة والسكون ، ومرجع ذلك الى القانون الطبيعى المودع فى النفس البشرية ، تدركه إلهاما وتقره نظاماً والعلوم الثلاثة « الموسيقى . المنطق ، العروض » متشابهة فى وحدة خاصة ، وتشابهها يسهل القول فيها إنها أخوات شقيقات أمهن الفطرة السليمة ، منها ولدن وبها يدركن — العربى البدوى يعرف العروض طبعاً لا فناً ، ويدرك البيت المكسور من الصحيح بسلامة فطرته ، والرجل المستقيم التفكير على أصل السلامة فى الفطرة لايحتاج إلى علم المنطق صناعة ولا

تدليلا ؛ لأن المنطق مرجع اقيسته الاستدلالية كلها الى البديهى ، والبديهى مايدرك بداهة . وباحساس الخالقة فاذا كان اصل المنطق هو البداهة . فالبداهة المنتجة حاصلة للرجل السليم الجارى على مقتضى القانون الطبيعى ولذلك فكل ما صنعه الفلاسفة فى هذا العلم انما هو ضبط واستقراء لنظام النفس الداخلى ، فى « التصور والتصديق » وضبطوا مااستخرجوه فى قواعد تكون ميزانا عاما لبنى البشر سواء منهم السليم ونصف السليم والمكسر ؛ ولكن تأصل القانون الطبيعى فى النفوس من أصل الخالقة يجعل الحاجة الى المنطق فى أكثر الاشياء ضعيفة : ولا يحس به الا المنقطعون لمثل هذه الاشياء : اما الموسيقى فهى كذلك طبيعية فى النفس ولها ميزان خاص بها هومجرى احساسها الداخلى ، وكثيراً ما يحس المرء بترانيم تطن من اعماق احساسه ولكن لايقدر ان ينطق بها ، واذا حولها الى نطق رجعت فى مجاريها وهربت من مخارج الحروف فلا تظهر ولا تبين ، واصل اللذة فى الموسيقى انها تعبر عن احاسيسه الوجدانية تعبيراً يعجز هو عن اخراجه وعن تصويره فى ألحانه ، فاذا طن فى اذنه كان السرور من جهة ايجاد هذا المتمنى ، وكان من جهة تلاقيه طبق مافى النفس ، ومن هنا تتقزز النفس عند تطابق ما فى الخارج والداخل ، وكثيراً ما تحس الموسيقى تجانف مافى النفس عند مقطع فترى الانسان وهو يجرى بجسده مع احساسه ، اذا جاء المقطع الناشز وقفت الحركة وتغلب المجرى الداخلى على الاصاخة للسماع . وهنا شوط السباق للموسيقيين وغايتهم واحدة هى استخراج مافى النفس فى صور ملحنة ، ومطابقة الصورة للاصل ومن هنا ايضا تختلف الموسيقات لان الناس عامة وان اشتركوا فى اصل القانون الطبيعى فمما لاشك فيه ان الاقليم دخلا كبيرا فى تكييف هذا القانون وطبعه على غرار خاص بالاقليم ، بل اكثر من هذا قد يختلف شكل القانون فى الاقليم الواحد باختلاف طبقات بنيه ، لأن للبيئة أيضا حكماً لايغفل ، وأثراً خاصا فى تشرب النفوس للقانون ولهذا كلما امتزجت الطبقات وتقاربت ، توحدت الغاية واستوى الالذاذ

كتبت هذا ثم اطلعت على « التذكره » ، فرايته ينقل ان واضع علم المنطق سئل بعد وضعه هل الفت شيئاً ؟ قال نعم ما دونته نصف ومادته الالفاظ وبقى فى النفس نصف لايدخل الالفاظ بل هو مجرد الهواء « اى الموسيقى » (ص ٣٦ جزء ٣ اغانى) ومن العجيب أن ما استخرجه المعلم الثانى من النفس ووضعه فى قواعد لفظيه لضبط أحكام الكون بمقتضى هذا العلم المسمى بالمنطق هو النصف الذى يستغنى عنه الاكثرون كما قلت لتوفر اسبابه عندهم اما النصف الثانى وهو تصوير ما فى النفس بالتحكم فى الهواء وهو لايكون الا بآلات الموسيقى وفى التمرن على استخراج الهواء من مخارج آلات لموسيقى طبق مايريد صاحب الصوت فهذا عمل ليس عند الناس مايغنيهم عنه ويقوم به لهم بآلات طبيعيه فى نفوسهم . بل فيه لابد من الصنعه ومن التمرن ، الصنعة لاستخراج الآلات ، والتمرن لاستخراج الاصوات . ومن هنا كانت الموسيقى فوق المنطق وفوق العروض من جهة أنه قد يقال بعدم الحاجه لتعلمها ولا يقال فيها كذلك ، كما ان الناس تواصوا الا يقولوا لصانع الآلات إنه موسيقى واطلقوه على العازف وعلى الملحن وعلى المغنى مع ان الجميع من اصل واحد

ان سلامه الفطره بالمران تصقل . وبالعمل تنمو وتزيد . وبالنظر تتفتح وتنبسط . وبالتخصص تحكم وتبتدع . ولذلك فالتخصص فى الموسيقى هو اول مايطالب لتنتج . والتخصص سواء فى الصنعة اليدويه بقسميها (العزف والنحت) او الصنعه الفكرية بقسيمها (الانشاء والتلحين) أو التخصص فى فلسفة الموسيقى من حيث هى الموسيقى . لها بحور وسواحل . وأرض وسماء وأثر ومؤثر الخ . هذا التخصص كله هو ما التزمة العرب فى اول امرهم حتى بهروا الدنيا بأثرهم وابقوا شاهده على الابد . ومنه استطاعوا ان يستنبطوا وان يسيروا ولما ترجمت كتب الاوائل وجد المترجم طبق ما استلهموه لطبعهم وشاهد هذا مثلا فى اسحق الموصلى فقد قعد الفن ووضع اصوله وفاق فيه اهل عصره حتى اضطر ابوه وشيخه « ابن جامع » أن يأخذا عنه ثم لما ظهرت تراجم اليونان جاءت تصدق ما ابتدع اسحق وتؤمن عليه . قال ابو الفرج (من اعجب شىء يؤثر عن اسحق الموصلى انه استخرج بطبعه علما رسمته الاوائل لايوصل الى معرفته إلا بعد علم كتاب اقليدس الأول فى الهندسة ثم مابعده من الكتب الموضوعه فى الموسيقى ، تعلم ذلك وتوصل اليه واستنبطة بقريحته فوافق ما رسمه أولئك ولم يشذ عنه شىء يحتاج اليه فيه . وهو لم يقرأه ولا له مدخل اليه ولا عرفه اهـ . ص ٥٠ جزء ٥ اغانى) وليس هذا عجيبا على سلامة الطبع خصوصا مثل اسحق وقد ولد فى بيئة غنائية وانما العالم يحتاج معرفة علوم الاوائل ليبنى عليها حتى يصرف فى التقدم فوقها ما كان يصرفه فى استخراجها وبذلك تتقدم الحضاره وترقى الامم وبذلك يجب ويتحتم على الامة التى تريد الحياه الراقية ان تبنى على دعائم اسلافها لتطيل بناءها ، لاتقطع صلتها بهم ، ولا تلتفت فى أصل البناء الى غيرهم ، والا ضاعت بين العقوق والاستجداء اما الموسيقى كعلم له تاثير فى الكون من حيث الصحة والمرض ومن حيث الارتباط بالنسب بينه وبين الموزونات الكونية ، ومن حيث الاستفاده به كما يستفاد بالعلوم النظرية الأخرى فهذا بحث يطول .

وما كتبت هذه الكلمة اليوم بين مشاغل الجمة الاخلسة منها ، توفية لوعد محبوب ثم انى لا اكتب كباحث مقرر ، وانما كمن هز بيده طاقة الريحان ، ذات ارواح والوان ، ينثرها لمن شاء من ارباب العرفان والسلام ؟

أثر الغناء في تاريخ الأدب العربي

أبو الفرج الاصفهانى ومذهبه فى التأليف

للكاتب الأديب الأستاذ « خلدون »

من شاء فليقلل فى الكلام عن أثر الغناء فى تاريخ الأدب العربى ومن شاء فليكثر ، وأى المذهبين اختار الكاتب وجد طلبته وأشبع مناه ، وكأين من موضوع تتعسر طبائعه على الكاتب وتستوحش مسالكه فما يقدم عليه إلا كارهاً وما يخرج منه إلا مجهداً فأما هذا الموضوع فأحر به أن يكون موضوعاً لطيف المأخذ ، سهل التناول ، حلو الحديث ، ليس فيه من العسر إلا ما قد يجده الكاتب من ضبط القلم وكبحه أن يسهب ويطيل .

وحسب الغناء فخراً وفضلا على اللغة العربية ومكانته سامية عند العرب فى أيام عزهم - أيام ان كانت الدولة العربية ملء الأرض هيبة ومجداً ، ودولة الدنيا عزاً وسؤدداً - نقول حسب الغناء فخراً وفضلا أنه قد اتخذ آلة لتخليد آداب اللغة العربية وتسجيل مفاخرها وحفظ طرائف علومها وسرمدة بدائع فنونها . ونحن نعنى بما نقول من هذه الآلة كتاب الأغانى للامام الأديب الأعظم أبى الفرج الأصفهانى . فقد حرك الغناء أبا الفرج وحفزه إلى التأليف يثبت مرضيه وينفى مستكرهه ويدون الأصوات المعروفة لفحول المغنين ، وجره هذا إلى ترجمة المغنين ، فالشعراء الذين جاء الغناء فى شعرهم ، فذكر الوقائع التى قيل هذا الشعر بسببها . وهكذا حتى تهيأ من هذا كله كتاب الأغانى ، وهو من غير مدافع كتاب الأدب وعمدته وخزانته التى استوعبت فى جوفها ما تقدمها من الأدب ثم أفاضت على ما بعدها مما أفاء الله عليها . وهكذا لن تجد كتاباً فى الأدب تقدم الأغانى إلا وقد هضم الأغانى صفوه وجاء بخيره ، ولن تجد كتاباً فى الأدب تأخر عن الأغانى إلا وقد اتخذ منه مرجعاً ومعولا وورد معينه مستسقياً وراوياً .

وهكذا أصبح كتاب الأغانى سجل الأدب العربى وديوانه ، والفضل فى ذلك للغناء .

وليس هناك شيء أدل على مبلغ ما كان للغناء عند العرب



من مكانة فى النفوس مثل صنيع أبى الفرج فى أغانيه . وكيف آثر مختاراً أن يجعل الغناء أصلا لكتابه الكبير تتفرع عليه العلوم والفنون ويتناثر منه الأدب والتاريخ ، ويلحق به الشعر والنثر وقد احتفظ المؤلف بمبدئه فى الكتاب كله فلم يشذ عنه ولا جنف عن طريقه . بل مضى فى سبيله جاعلا من الغناء أصلا لتأليفه ومتخذاً منه غرضاً منشوداً وقبلة مقصودة .

فانظر : أى خير وبركة ساقهما الغناء للأدب العربى . ثم انظر إلى كتاب الأغانى وما اشتمل عليه من التحف والطرائف واذكر أن الفضل فى هذا كله للغناء ، فلو لم ينشط أبو الفرج وتأخذه العزة بالحق للغناء العربى فينهض مدوناً لأخباره ، راوياً لأصواته ، مستطرداً إلى ذكر نتف مما يجمل ذكره ويحلو موقعه مما اتصل بالغناء - نقول لو لم يفعل أبو الفرج هذا لحرمت الآداب العربية من أنفس ذخر لها وألمع جوهرة فيها ولأصبح الأدب العربى شيعاً متناثرة وأشتاتاً متباينة لا تشفى غلة ولا تنقع غليلا .

وكتاب الأغانى واحد وعشرون جزءاً ضخماً . وأنت لو أخذت نفسك باحصاء ما فيه من الغناء واستقصاء ما اشتمل عليه من الأصوات لما ملأت يديك من هذا كله بجزء واحد . فأما سائر الأجزاء وهى عشرون جزءاً فقد ذهبت فى سبيل الأدب وفنونه على أن هذا لم يمنع أبا الفرج من أن يعنون كتابه باسم الأغانى ، وإن كانت الأغانى أقل الفنون فى كتابه ذكراً .

والناظر فى كتاب الاغانى يجد أبا الفرج حين يعرض

للكلام عن الغناء قد جدّ جدّه، وعز أمره. واطرح التهاون والاستهتار جانباً. وأخذ يعالج القول علاجاً دقيقاً كأنما هو بين يدى أمر من الأمور الجليلة الخطيرة. فتراه يستعرض رواية الأصوات ويمحصها تمحيصاً شديداً، ثم ينتهى به الأمر إلى قبول مارضيه منها ورد مالم ينل منه مقنعاً. وهو إلى ذلك شديد الغيرة على سمعة فحول المغنين يأنف أن ينسب اليهم من الغناء مالا يوافق مذاهبهم أو ينهض بشرف صناعتهم. وحسبك من هذا كله أن الحافز الأول لأبى الفرج على تأليف أغانيه هو غيرته على سمعة إسحاق بن ابراهيم الموصلى إذ أنحله وراق بعد وفاته كتاباً فى الغناء «مدفوع أن يكون من تأليفه وهو مع ذلك قليل الفائدة» هكذا ورد فى الأغانى ثم يقول المؤلف:

«وليست الأغانى التى فيه أيضا مذكورة الطرائق ولا هى بمقنعة من جملة ما فى أيدى الناس من الأغانى، ولا فيها من الفوائد ما يبلغ الارادة، فتكلفت ذلك له على مشقة احتملتها منه، وكراهة أن يؤثر عنى فى هذا المعنى ما يبقى على الأيام مخلداً، والحّ على تطاولها منسوباً وإن كان مشوباً بفوائد جمة ومعان من الأدب طريفة»

وهذا الروح الذى تقمص أبا الفرج منذ الف عام ومحضه للفن واصطفاه للأدب واستخلصه فى عصره البعيد من أثقال القيود المذهبية فى التأليف والترجمة - إنما هو الروح الذى يتقمص كبار الفنانين فى العالم على اختلاف الأجناس وتباين العصور فيهديهم سواء السبيل ويسمو بهم عن مستوى العصر الذى يعيشون فيه ليعدهم لعصر مقبل يلقن عنهم الفن ويلتقى معهم بين صفحات الكتب وفى أثناء السطور.

لقد كان أبو الفرج الأصفهانى «فناناً» بطبعه، موسيقياً بغريزته، أديباً بفطرته. ومظهر هذا كله ما أودعه كتابه الأغانى من آيات الفن وبدائع الموسيقى وروائع الأدب. وعندى أن أعظم دليل على تقمص روح الفن أبا الفرج اختياره تغليب الغناء على غيره من الفنون الرفيعة فى كتابه. ولو أنه سماه باسم آخر وألحق به الأغانى لكان مصيباً ولما كان هناك من يعترض عليه، ولكنه كان يصدر فيما فعل عن عقيدة ويرمى عن مبدأ وثيق وإيمان راسخ بفضل الغناء وحسن أثره فى تهذيب النفوس وإمتاع الأفئدة ومن أجل هذا جعله فى المرتبة الأولى وأعلاه على غيره من الفنون.

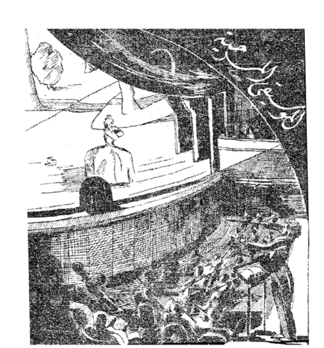
وقد التزم أبو الفرج فى كتابه أن لا يترجم لشاعر أو يؤرخ خليفة، أو يسجل واقعة، إلا إذا كان الغناء أصلا فى هذا كله. وعلى هذا سعد أناس من الشعراء وأسعدونا معهم حين وافق بعض ما قالوه هوى فى نفس أحد المغنين فتغنى به وسار غناؤه بين الناس حتى سمع به وروى ثم جاء أبو الفرج فتناول الغناء والمغنى، والشعر والشاعر، والواقعة والرواية بالشرح والبيان.

وكم من شاعر فحل خانه الحظ فلم يعطف على شعره أحد من المغنين وجاء أبو الفرج فخالف المغنين على هذا الشاعر فى الاهمال التزاماً لطريقته واتباعاً لمبدئه، فشقى هذا الشاعر وجر علينا الخسارة بشقائه: إذ ذهب شعره هباء وتنوسى معظم ما قاله ولم يكد اسمه ينحدر مع التاريخ الينا إلا بشق النفس.

وقد رأيت أن الغناء قد لعب فى تاريخ الأدب العربى دوراً مهما، وكان بمثابة الحكم يقضى بين قضايا الأدب قضاء لا مرد له ولا دفع فيه. ولم نر فيما قرأنا من تاريخ الأدب العربى أو سمعنا أنه كان لشىء من الأشياء هذا الشأن من التحكم فى رقاب الأدباء والهيمنة على مصائرهم والقضاء بينهم إما إلى جنة وإما إلى نار - مثل ما كان من ذلك للغناء ثم ما كان منه عن أبى الفرج الأصفهانى راوية الأدب العربى وحافظه، وجامعه ومدونه.

وبعد: فليت كل شاعر فحل قد واتاه الحظ بمغن يترنم ببيتين من شعره حتى كنا نستمتع بتاريخ الشعراء كلهم ونقف على طائفة صالحة من أشعارهم. بل ليت الشعراء قد فطنوا، وأنى لهم ذلك، إلى أنه سيجىء من بعدهم من يأخذ نفسه بمذهب من التأليف فلا يأبه لشاعر إلا إذا أجازه المغنون وقبلوا بيتاً واحداً من شعره فأودعوا فيه غناءهم وحملوه ألحانهم - إنه لو فطن الشعراء إلى ذلك لداهنوا المغنين وطلبوا اليهم الزلفى بل لما تعففوا عن استرضائهم بالمال إذا اقتضى الأمر ذلك.

هذا بعض ما للغناء من الأثر فى الأدب العربى نذكره على سبيل المثل لا على سبيل الاستقصاء.





الأوبرات المصرية

للأستاذ محمود النحاس دكتوراه فى العلوم

الموسيقى ، بوجه عام ، والمسرحيات الموسيقية ، الابرات على التخصيص ، من عناصر التعليم والثقافة . ولقد تساءل بعض الكتاب ، فيما جرى بينهم من النقاش والجدل إن كان فى استطاعتنا تاليف مثل هذه المسرحيات وتأديتها بشكل يجعلها تضارع مايعمل فى البلاد الغربية فاردنا أن نجتزى بهذا البحث تنويراً للأذهان فى هذا الموضوع .

الأوبرا هى رواية مسرحية مكتوبة نظما « غالباً إذ هناك اوبرات نثرية مثل تأييس وغيرها » وملحنة من أولها إلى آخرها وفى الغرب ثلاث مدارس لفن الأوبرا هى ـ :

« ١ » المدرسة الايطالية وهى أقدمها وأقلها قيمة من الوجهة الموسيقية الخالصة ـ وتمتاز الطريقة الأيطالية بتضحيتها بالموسيقى فى سبيل الغناء وجعل الأوركستر تابعاً وخادما للمغنى أكبر عمله متابعة المغنى فى اناشيده وعزف ملخص هذه الأناشيد فى الأفتتاحيات ـ فكان من ذلك أن تقدم فن الغناء فى ايطاليا تقدماً جعل فنانيهم فى مقدمة مغنى العالم وكان من ذلك أن وضع الملحنون الأيطاليون من دونيزتى وبلليني وروسيني وفردى إلى بوتشيني وماسكاجنى أعذب الأغانى وأجمل المجموعات الصوتية وقلما نجد فى الواقع مثل آخر فصل فى عايدة حيث تشترك عايدة وراداميس وأمنيريس ومجموعة الكهنة والكاهنة الأولى لفتاح فى مجموعة غنائية من أروع ماإبتدعه ملحن ـ ولكن كانت النتيجة أيضا أن أهمل الاوركستر حتى أصبحت موسيقاه فقيرة فقراً مخجلا أضاع عظمة الأوبرا وغرضها الأول أن تكون صورة من صور الموسيقى السنفونية .

« ٢ » المدرسة الفرنسية : حافظت على رونق الغناء إنما أعطت للأوركستر حقه من النغمات الشجية التى تمتزج بلغات المغنين حتى إنها لتشبه الغناء وإن كان صادراً من الآلات ـ ولعل هذه المدرسة أقرب المدارس إلى قلوبنا إذ أنها أرادت الطرب وجمال الموسيقى قبل كل شيء فراحت تسمعنا إفتتاحياتها العذبة وترددغناءاً طبيعياً جميلا واصطحاباً هو أقرب إلى عذوبة الشعر منه إلى التعقيد العبقرى وهكذا أخرجت لنا هذه المدرسة أجمل شعراء الموسيقى أمثال برليوز وسان سانس وماسنيه وبيزيه ثم ديبوسى وشميت ورافل كما أشهدتنا رواياتها الخالدة مثل شمشون ودليله وكارمن وفرتر وبلياس وميليزاند

« ٣ » المدرسة الألمانية : وهى فى نظرنا أعظم وأفخم المدارس وهى التى أتت بالمعجزات الفنية والتى أخرجت لنا فطاحل الموسيقى الذى لايدانيهم فى المجد والعظمة أبناء أية مدرسة أخرى وأساس هذه المدرسة إهمال الغناء بجانب الموسيقى بل إن مبدأ

شيخهم العتيد ريشارد فاجنر هو إعتبار المغنى جزءاً من الأوركستر وإن يعتبر صوته كآلة تودى قسطها من المجموعة الموسيقية كأنما هو يكتب سنفونى تمثيلية لاروايةغنائية ـ أنظر مثلا وداع فوتان لابنته برونهلدا فى رواية الفالكيرى حيث كتب فاجنر أفخم صفحاته الموسيقية وحيث جمع فى آن واحد نداء النار وموتيفات الفاهالا وسيجفريد والحب فى موته وفى موتيفات السيف والرمح وكيف أنه مزج كل هذا بغناء الآله فوتان وكله حنان وندم وهذا الحنان يعيد إلينا موتيف زوجته الآلهة اردا وذاك الندم يعيد إلينا موتيف الفالكيرى وحروبها ولهدها الخيل ـ ومزج به غناء برونهيلدا وفيه موتيف أمل الحب وموتيف سيجفريد ثم موتيف البعث ونهاية الآلهة أجمعين ـ كل هذا صاغهفاجنرفاخرجلنا منه معجزة منمعجزات الفن وآية من آيات الموسيقى يخرج منها السامع مذهولا دهشا ـ وسنكتب بالتفصيل فى مقالات أخرى عن فاجنر وموسيقاه ـ

والآن فلنبحث من غير محاباة ولا فخر كاذب إن كان فى مقدورنا تأليف اوبرات مصرية وتلحينها قوية تلحيناً يجعلها تضارع ما كتبه الغربيون ـ فان لم نستطع فالنقل والترجمة بدون تصرف خير لنا من « مسخ » روايات خالدة مثل كرمن وعايدة وروميو وجرليت كما حدث فى مصر فى عهد غير بعيد ـ

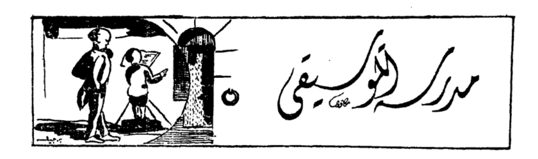
ولكى نقوم بهذه المحاولة لابد لنا من شيئين هما المادة والصانع والمادة هنا هى الشعر والموسيقى ـ أما الشعر فنحمد الله ان ورثنا لغة من أغنى لغات العالم شعراً وكلماً وقد أتى فيها الأقدمون والمحدثون بما يكتب الفخر ويخلد الذكر ويملأ النفوس أملا ورجاء. وهذا شوقى، أفسح الله ضريحه ، أثبت لنا فعلا برواياته الخالدة إن الأمر ميسور وإن يكن مجهداً .

وأما الموسيقى فموسيقانا واسعة بل هى أوسع من أختها الغربية إذ أضافت إلى إنصاف النغمات الموجودة عند الغربيين « دييز وبيمول » ارباع النغمات فأوجدت بذلك سلما غاية فى الرقة والحنان ينقصها أن تهذب وتنظم وأن يوضع لها من قواعد السولفيج والهارمونى ما جعل من الموسيقى الغربية علماً وفنا منتظمين يسهلان ضبطها وقيادتها . كما يسهلان تعليمها وحفظها ـ ينقصها إدخال كل الآلات الموسيقية من نحاسية وخشبية وبعض الآلات الوترية التى تعطى للأوركستر الاجنبى مختلف الألوان الصوتية مما يسهل عليه تادية المعانى المختلفة

إذا تم هذا ، وكان لدينا من الشعراء ، ولله الحمد العدد الوفير من الأكفاء والمبدعين ،ولدينا أندادهم ونظائرهم من الموسيقيين فاهو إلاأن يتضافر الفريقان ،بعددراسة علمية محضة ، على إخراج الأوبرات المسرحية تأليفاً وتلحينا وسد هذا النقص فى المستوى الثقافى وأنا ضمين لهم ، إذا تكاتفوا ، أن يبدعوا فى هذا الباب آيات خالدات

المحرر — ليطمئن حضرة الكاتب الفاضل فان المجلة ستعالج هذا الموضوع بما يستحقه من العناية وما يرجى فيه من خير.





مبادئ الموسيقى النظرية

« سننشر تباعا فى هذا المكان »
« دروساً متتالية فى تعليم النوته للمبتدئين »

الدرس الأول

الموسيقى ـ الموسيقى لغة لفظ يونانى كان يطلق أولا على آلهة الجمال ثم أطلق فيما بعد على آلهة الفنون الجميلة ، واصطلاحاً علم وفن معاً . فالأول علم من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية ، ووظيفته ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة فى الدرجة المؤتلفة المتناسبة بحيث يتركب منها ألحان موسيقية. ثم القيام بما يلزم لصوغ تلك الألحان من موازين أو ضروبات ، أو حليات تكسبها طلاوة ولذة عند سماعها

وأما الثانى وهو الفن فينحصر فى العزف بالآلات الموسيقية والغناء

للموسيقى أوزان زمنية تجعل اللحن جملا متساوية فى أزمنتها و إن اختلفت فى أنغامها وبذا تتكون الموسيقى من عنصرين جوهريين الصوت والزمن

علم الصوت ـ علم الصوت فى عرف الطبيعيين موضوعه دراسة الأصوات عامة وما تحدثه من الاهتزازات فى الأجسام المرنة ، وأما فى عرف الموسيقيين فموضوعه دراسة الأصوات التى تقبلها الأذن (١) فقط

وبذلك يعرف الطبيعيون الصوت كما يأتى : ـــ

الصوت ـ هو تلك الظاهرة الطبيعية التى يمكن إدراكها بواسطة حاسة السمع . وتنشأ عن اهتزاز فى دقائق الأجسام صلبة كانت أو سائلة أو غازية ينقـــله إلى الأذن ـ ثم إلى المخ ـ تموج ينشأ عن ذلك الاهـتزاز فى مادة أخرى كالهـواء أو أى وسط آخر مرن

النغمة أو الصوت الموسيقى ـ النغمة أو الصوت الموسيقى عبارة عن صوت ترتاح لسماعه النفس وله قيمة موسيقية يمكن تقديرها وينشأ عن اهتزازات منتظمة.

الدرجة ـ الدرجة هى الخاصية التى تميز بها الأذن بين النغمات الحادة والنغمات الغليظة ويقال للأولى إنها مرتفعة الدرجة والثانية انها منخفضة الدرجة.

وتتناسب درجة النغمة مع عدد الاهتزازات فى الثانية فكلما زاد عددها ارتفعت درجة النغمة ، وكلما قل عددهـا انخفضت درجتها (٢)

الشدة ـ اذا حدث صوت فى الهـــواء فان التموجات الصوتية تنتشر فى الطبقات الهوائية المحيطة بمصدر الصوت من جميع الجهات على شكل كرات مركزها ذلك المصدر . وكلما بعدت المسافة عن مصدر الصوت ضعف تأثيره فى الأذن ويقال حينئذ أن شدته أخذت فى النقصان.

وتتناسب الشدة تناسباً عكسياً مع المسافة ويقال

« ١ » عدد الاهتزازات التى تدركها الاذن تختلف مابين ١٦ ، ٣٨٠٠٠ فى الثانية الواحدة ويتألف من تلك الاهتزازات مالا يحصى من الاصوات غير أن هذا العدد الكبير من الاصوات ليس كله أصواتا موسيقية اذ لاتستسيغ الاذن منها الا ماكان عدد اهتزازاتها محصوراً مابين ٤٠ ، ٤٠٠٥ فى الثانية الواحدة «ومقداره لما لاصوات سبعة دواوين »

« ٢ » اتفق علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين الاصـوات الموسيقية ليكون مقياسا للدرجة وهذا الصوت يسمى دو وقد اتفق المؤتمر الدولي سنة ١٨٨٥ على أن عدد اهتزازات هذا الصوت ٢٦١ اهتزاز مزدوجة في الثانية في درجة حرارة ١٥ ـ وتكون بذلك نغمة لا = ٤٣٥ اهتزازه في الثانية

للصوت بالنسبة لشدته إما شديد أو رفيق

النوع - نوع الصوت عبارة عما يميزه من اصوات متحدة معه فى الدرجه فمثلا إذا سمعنا عدة أصوات درجاتها واحده من مصادر مختلفه أحدها قد صدر من بيانو مثلا والآخر من عود والثالث من كمانو والرابع من ناى والخامس من مغن فانه يمكن التمييز بينها بسهوله وبذلك يقال إن تلك الاصوات مختلفه فى النوع (أو مختلفه فى اللون)

* * *

أسماء المقامات الأساسيه - تتركب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى بالمقامات - الأساسيه - وهى حسب الترتيب التصاعدى كالآتى :-

دو رى مى فا صول لا سى (١)

وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً فى درجات مختلفة من الحده أو الغلظ مكونه فى ذلك عدة طبقات موسيقيه مختلفة

وآلة البيانو أصلح وسائل الايضاح للمبتدئين لمعرفه مواقع هذة النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض

فهذة النغمات السبع دو رى مى الخ تترتب على البيانو من اليسار إلى اليمين بمعنى أن رى على يمين دو ، مى على يمين رى ، فا على يمين مى وهكذا كما هو مبين فى الرسم



مي رى دو سى لا صول فا مي رى دو

وتكرر تلك النغمات نفسها على البيانو من اليسار إلى اليمين آخذة فى الازدياد فى الحده تدريجا حتى تصل إلى أحد نغمه ممكنه فيه ، كما أننا إذا سرنا مع تلك النغمات من اليمين إلى اليسار فانها تأخذ دائماً فى الازدياد فى الغلظ حتى تصل إلى أغلظ النغمات

يتبع

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



لقد قامت بيننا فى هذه الأيام نهضة مباركة ترمى إلى إصلاح التعليم بالمدارس المصرية ونشط أساتذة التربية فى القيام بحملة ضد النظم التقليدية العتيقة التى بمقتضاها كانت العلوم والمعارف تحشد فى أدمغة الطلبة حشداً دون النظر إلى أثر هذه العلوم فى تكوينهم وفائدة تلك المعارف فى مستقبل حياتهم العملية .

ولقد كان طبيعياً توجيه معظم تلك الحركة إلى دور الطفولة « الذى هو أساس تكوين المرء وإعداده لحياة مستقبلة » والمناداة بتعهد غرائز الطفل النفسية وميوله الطبيعية وجعل تنميتها وترقيتها أساساً يبنى عليه كل ما يتعلق باعداده لمختلف أطواره القادمة .

وبالرغم من تناول كثير من المواد الدراسية أمثلة لبيان إمكان تزويد الأطفال بها بطرق مبنية على هذا الأساس فان مادة الموسيقى لم يكن لها حظ من هذه الحركة مع كونها أقرب إلى الطفل من حيث علاقتها بغرائزه وميوله فضلا عن اتصالها بالنفس اتصالا مباشراً وعلى قدر درجة إحكام هذا الاتصال أو وفقده يكون نصيب المرء من سعادة أو شقاء وذلك أهم ما تعنى به تربية الطفل الحديثة .

قال دارون « لو قدر لى أن أحيا حياتى هذه مرة أخرى لكنت رسمت لنفسى خطة قراءة شىء من الشعر والاصغاء إلى شىء من الموسيقى مرة على الأقل فى الأسبوع إذ من المحتمل أن يكون فى ذلك إحياء لما خمد الآن من أجزاء المخ التى كان يمكن المحافظة على بقائها بالاستعمال . إن فقدان هذا الذوق فقدان للسعادة وربما تسبب ذلك فى إفساد الذهن وكذا الصفات الأدبية باضعاف الناحية الوجدانية من طبيعتنا » .

لهذا كله لم يكن الغرض الأساسى من التربية الموسيقية فى رياض الأطفال موجهاً إلى إكساب معلومات أو تلقين حقائق عن الموسيقى بقدر توجيهه إلى إيقاظ شعور الطفل بعذوبة الألحان وانسجام إيقاعها وجمال تركيبها ودقة تعبيرها عن مختلف العواطف والمشاعر وذلك باستثارة غرائز الطفل الكامنة ومواهبه الفنية المستترة بطريقة مؤدية إلى حصول الطفل فى المستقبل على أدق إحساس بجمال الفن وروعته وإلى تزويده بقدر من التجارب الموسيقية يتخذه أساساً لدراسة الموسيقى فى أدوار حياته القادمة .

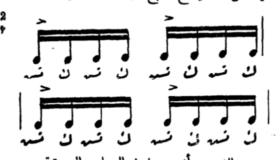
إن لدى المعلم أو المعلمة فى رياض الأطفال فرصة يجب نهزها تلك أن قابلية كل طفل للتأثر بالأصوات والاحتفاظ بأثرها تبلغ أقصى درجاتها فى أطوار نموه الأولى لمرونة الجهاز العصبى فى ذلك الوقت وزيادة قابلية الخلايا العصبية للتأثر من الوجهة الفسيولوجية ففى هذه المرحلة تتجلى محبة الطفل الغريزية للايقاع الموسيقى والألوان المختلفة لتوزيع الآلات بحيث إذا شجع على الاصغاء إلى الموسيقى والتعبير عنها أو مسايرتها ببعض الوسائل البسيطة كالحركات الايقاعية أو الألعاب الموسيقية أو غناء الأناشيد أو العزف بالآلات الايقاعية الخاصة بالأطفال

كالدفوف والمثلثات والطبول ونحوها كان ذلك أقوى باعث على التأكد من إمكان الاحتفاظ بذلك الميل الغريزى واطراد نموه ورقيه باطراد كبر الطفل فى المستقبل .

وليس أدل على محبة الأطفال الغريزية لمسايرة ألحان الموسيقى وإيقاعها وشدة تأثرهم بها من أن ذلك يتجلى فى كثير من حركاتهم وألعابهم العادية فى حياتهم اليومية مما ينقلونه عن بيئتهم بمحض إختيارهم بما يتناسب مع بساطة طبيعتهم فتراهم يختارون من الموازين الموسيقية أبسطها كالميزان الثنائى مثلا متجلية فيه الوحدات الزمنية متبادلة القوة والضعف على الترتيب مصوغة فى عبارات وألفاظ شكلية ولو كانت خلواً من المعنى كقولهم حادى بادى سيدى محمد البغدادى ... الخ فى لعبة الجديد المعروفة مع إثباتهم باشارات من أيديهم إلى أسفل وإلى أعلى متفقة مع قوة المقاطع اللفظية وضعفها على الترتيب هكذا :

كما لو كانوا قد تعلموا من القواعد الموسيقية وتطبيقها ما يكفى لمعرفة الوحدات الزمنية والمقاييس الزمنية «الباطوطات» والموازين الموسيقية والتعبير عنها باشارات اليد الدالة على القوة والضعف إلى غير ذلك من المعلومات التى يتوقف عليها إتيان الطفل بالحركات السابق ذكرها مع أنه فى الواقع لا يفكر فى شىء من ذلك مطلقاً .

هناك مثال أكثر تعقيداً من ذلك بالرغم من شدة بساطته والاتيان بحركته دون أدنى تكلف على ما فيه من نقط عويصة يتطلب أداؤها دراية فنية كبيرة . ذلك هو تقليد صوت حركة القطار أثناء الجرى وتحريك الأيدى والأذرع حركة منتظمة ذات علاقة بحركة الأرجل حسب الوحدات الزمنية . أما المقاطع اللفظية فهى متمشية مع أرباع الوحدات الزمنية هكذا :



من الغريب أنهم يوفون النبرات الصوتية (Accents) حقها من القوة والضعف أو التوسط فيما بينهما حسب مرتبة المقطع بالنسبة لموقعه فى المقياس الزمنى تماماً ومع هذا فهم لا يشعرون بأدنى صعوبة كما لو كانوا قد خلقوا متعلمين قدراً كبيراً من أسرار الايقاع الموسيقى .

نسوق هذه الأمثلة ، وغيرها كثير ، لا للأخذ بها أو الاشاره باتباعها ولكن لمجرد الدلالة على مبلغ ما هو متوفر لدى الأطفال من الاستعداد الفطرى والمحبة الغريزية للايقاع الموسيقى وإمكان الاستفادة من ذلك إلى حد كبير جداً يمكن تصوره بالقياس إلى ما سبق ذكره من الأمثلة بأن يقال إنه إذا كانت تلك الأمثلة وغيرها بعضاً مما يمكن حصول الطفل عليه من تلقاء نفسه دون تعلم أو إرشاد مقصود فما بالك بما يحصل عليه بعد تعهده تعهداً مقصوداً وهذا التعهد المقصود هو وظيفة التربية الموسيقية .

الأناشيد

العلم

مقطوعات التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف العمومية

نظم الأستاذ على الجارم
الف اللحن ، احمد خيرت
وضع الهارموني، محمد حتيب

العَلَمْ العَلَمْ رمزُ مَجدِ الأمَمْ
ساطعٌ كالضُحى صاعدٌ كالهِمَمْ

أوّلٌ في العُلا
ما لهُ سابِقُ
قلبُنا حوْلَهُ
خافِقٌ خافِقُ
ناشِرٌ أطرافَهُ فوقَ الدّيارِ
مِثلُ نِسرٍ رفَّ في الأفقِ وطارَ
لوَّنهُ مِن رِياضٍ وسَماء
نسَجهُ مِن جِهادٍ ومَضاء
نَشَرتهُ مِصرُ والدّهرُ غلامْ
كلّهُ مجدٌ وعِزٌ وسَلامْ
فارفَعوهُ واشكُروهُ
وافتدُوه
واضِحٌ كالهُدى
خالِدٌ كالهَرَمْ
كوكبٌ إنْ بدَا
سيّدٌ إنْ حكَمْ
العَلَمْ . . . . . .
إنّهُ عِزّنا
إنّهُ مَجدُنا

مِصرُ تسمُو بِهِ
فوقَ كُلّ الدنَا
إنْ جرَى يَسبقُهُ النّصرُ المُبينْ
حاطهُ الرّحمنُ والرّوحُ الأمينْ
صَفحَــــةٌ
مِنْ فَخارٍ وخُلودْ
نفحَــــةٌ
مَلأتْ كُلّ الوُجُودْ
نَشرَتهُ مِصرُ والدّهرُ غلامْ
كُلّهُ مَجدٌ وعِزٌ وسَلامْ
رُوحنا قلبُنا
حِصنُنا
نحنُ أُسدُ الشّرى
وهْوَ عالِي الأجَمْ
نحنُ مِنْ عِزّهِ
في ظِلالِ الحَرَمْ
العَلَمْ . . . .


العلم



الموسيقى الشرقية

فى الجامعة العبرية بالقدس

أنشأت الجامعة العبرية ببيت المقدس قسماً لتدريس الموسيقى الشرقية بها اسندت رياسته وإدارته إلى العالم الموسيقى المعروف الدكتور روبرت لاخمان الألمانى

وقد جهز هذا القسم باحدث معدات التسجيلات الموسيقية مايسجل منها داخل دار الجامعة، وما يسجل فى المناطق المجاورة والبلاد المتاخمة

وانا لنغتبط بانشاء هذا القسم ونهنىء الجامعة بتوفيقها فى إسناد ادارته إلى زميلنا الجليل الدكتور لاخمان الذى نرجو أن يبلغ به الشأو البعيد والغاية القصوى من العلم والفن كما اننا نرحب بما قد ينشأ بيننا وبين هذا القسم من الروابط الفنية التى يتجلى أثرها فى نهضة الموسيقى الشرقية

رؤية الموسيقى

من أخبار البريد الأورپى الأخير أن جناب البروفسور فريتز جيزا الاستاذ بالمدرسة العليا للهندسة والفنون باستوتجارت بألمانيا توصل إلى اختراع يظهر كيفية التأثير النفسى بالموسيقى وتأثر الافراد المختلفة عند سماع موسيقى معين أو نوع خاص من أنواع الموسيقى ورؤية أشكال هندسية تنم عن هذه التأثيرات بالعين.

أخبار المعهد

تخليد ذكرى الفنانين

فكر المعهد الملكى للموسيقى العربية من قديم فى احياء ذكرى رجال الفن القدماء أمثال المرحوم عبده الحامولى وغيره ولكنه ينتظر الفرص المناسبة لتحقيق هذا الغرض

ولما كان تحقيق غرض المعهد لا يتوافر من طريق إقامة حفلة والقاء خطب بل من طريق عمل مادى دائم للتخليد

ولما كان هذا الأمر يستدعى وقتا غير قصير ومجهودات غير يسيرة فلذلك قرر المجلس تأليف لجنة من حضرات رئيس المعهد والوكيل الأدارى وحسن بك نبيه المصرى والدكتور محمود احمد الحفنى لدرس هذه المسالة وتقديم مشروع ببيان الأعمال التى يجب أن يقوم بها المعهد لتخليد ذكرى أولئك الفنانين

الأجتماع السنوى للجمعية العمومية للمعهد

طبقاً للمادة ٢٢ من قانون المعهد ستجتمع الجمعية العمومية فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم الجمعة ١٧ من مايو الجارى للنظر فى بعض الأعمال التى لديها وأهمها ما يأتى :

التصديق على الحساب الختامى للسنة الماضية والنظر فى مشروع الميزانية للسنة الحالية

التقارير الفنية والادارية والمالية عن هذه السنة

امتحانات الفرع المدرسى

ستبدأ امتحانات مدرسة المعهد يوم السبت ٢٢ من يونية القادم وبعد الأنتهاء منه تبدأ العطلة الصيفية.

الى ولاة الامور

حماية الموسيقيين

جاء فى أنباء لبنان أن دار الأنتداب منعت الموسيقيين الأجانب الذين يأتون إلى البلاد دون عقد اتفاقية مع أصحاب المسارح لمزاحمة الموسيقيين الوطنيين من دخول البلدان المشمولة بالأنتداب

(الأهرام فى ٦ مايو سنة ١٩٣٥)

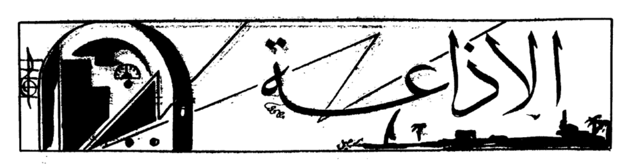
وإن كان فى الأرض موسيقيون أحق بهذه الحماية وأجدر فهم موسيقو مصر الذين يعانون المشقة، ويبلغون الجهد فى سد مفقرتهم وسط هذا الزحام الموسيقى المتلاطم

وأكبر الظن أن ولاة الأمر سيحلون هذا الموضوع من رعايتهم مكانا يضمن الخير ويمنع الضرر

فى المدارس

مباريات المدارس الثانوية

أقامت وزارة المعارف العمومية المباراة السنوية بين الجوق الموسيقية للمدارس الثانوية للبنين بالقاهرة وكانت مدرسة فؤاد الأول هى الأولى فى تلك المباراة فاستحقت الكأس الفضية المخصصة لهذه المباراة وقد تلقت المدرسة كتابا كريما من معالى وزير المعارف تقديراً لما تبذله وحضرة ناظرها فى سبيل انهاض فن الموسيقى.



ليس الغرض من هذا الباب أن نقتصر فيه على نشر برامج الأذاعةو ما يتعلق بهمن تطريب مغن،أوعزف عازف وماإلى ذلك مما تحتويه البرامج وتشتمل عليه المناهج.

وإنما قصدنا فيه إلى أن نجعله غربالا للذيعين يتدحرج منه الغث ويثبت الثمين مؤدين إلى كل حقه من النصح والأرشاد، والثناء والتشجيع.

فهو لذلك باب نقد، نذكر فيه المادح خالصة طاهرة، وننبه فيه إلى المناقص فى عفة وإخلاص.

ذلك بأن للأذاعـة تأثيراً إيجابياً ظاهر الخطر فى توجيه الموسيقى، فان لم يلاحظ فيها استواء الطرق المؤدية إلى تربيـة الذوق الفنى تربية صحيحة سليمة. فشا فى الشعب سقم الذوق الفنى، واشتدت علته واستعصى على المعـالجين من مختلف الهيئات شفاؤه وبرؤه.

هذا وجه عناية المجلة بهذا الباب وهى عناية خالصة لله والوطن ولذلك فقد وكلت إلى فريق من أهل الرأى النزيه موالاتها بنقداتهم عن الأذاعة مدحاً وقدحاً

وسيرى القراء فيما يتوالى من الأعداد المقبـلة إن شاء الله أولى ثمرات هذا الباب، بماعاهدناهم عليه، فى صورة من النقد الرصين والله ولى العاملين.

برنامج الاذاعة المصرية

من ١٦ إلى ٣١ مايو سنة ١٩٣٥

الخميس ١٦ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مغنى وآلات ـ الشيخة سكينة حسن «شريط ماركونى المسجل»

مساء: مغنى وآلات ابراهيم افندى عثمان

منولوجات فكاهية ـ اسماعيل افندى يسن

الجمعه ١٧ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى ـ اوركسترا الأستاذ محمد حسن الشجاعى

مساء: موسيقى ـ مغنى وآلات ـ الأستاذ صالح عبد الحى

قانون منفرد ـ مصطفى بك رضا

السبت ١٨ مايو ١٩٣٥

صباحاً: موسيقى الخماسى الشرقى

اوركسترا محمد حسن الشجاعى «شريط ماركونى المسجل»

مساء: موسيقى فرقة هواة القاهرة الشرقى

اوركسترا محمد حسن الشجاعى «شريط ماركونى المسجل»

عود منفرد ـ رياض السنباطى

مغنى وآلات ـ ابراهيم عثمان «شريط ماركونى المسجل»

الأحد ١٩ مايو ١٩٣٥

صباحاً: فرقة بلوك الخفر بقيادة الصول عامر غزال

مساء: مغنى وآلات ـ صالح عبد الحى «شريط ماركونى المسجل»

موسيقى بدوية ـ محمد عبد العال وفرقته

قانون منفرد ـ مصطفى بك رضا «شريط ماركونى المسجل»

الأثنين ٢٠ مايو ١٩٣٥

صباحاً: أركستر ـ حسن أبو زيد

موسيقى فرقة بلوك الخفر «شريط ماركونى المسجل»

مساء: موسيقى ـ ثنائى الليثى «هارمنيوم وفيولا نسيل»

موسيقى ـ مغنى وآلات ـ الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد ـ مدحت عاصم

الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٣٥

صباحاً: مغنى وآلات ـ احمد عبد القادر

كمان منفرد ـ فاضل شوا

اوركسترا حسن ابوزيد «شريط ماركونى المسجل»
مغنى وآلات ـ محمد صادق
مساء .. فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق
الأربعاء ٢٢ مايو ١٩٣٥
صباحاً: رباعى العقاد وكان منفرد من اسماعيل العقاد
ثنائى الليثى «شريط ماركونى المسجل»
مساء: فرقة بلوك الخفر «شريط ماركونى المسجل
مغنى وآلات: الآنسة نجاة على
منلوجات فكاهية: حسن صالح
الخميس ٢٣ مايو ١٩٣٥
صباحاً: أوركسترا حسن أبو زيد «شريط ماركونى المسجل»
مغنى وآلات. احمد عبد القادر «شريط ماركونى المسجل»
فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق «شريط ماركونى المسجل»
مساء: موسيقى. مغنى وآلات. عزيز عثمان
منلوجات فكاهية: محمد عثمان
الجمعة ٢٤ مايو ١٩٣٥
صباحاً: موسيقى. مغنى وآلات. محمد صادق «شريط ماركونى المسجل»
عود منفرد: رياض السنباطى
مساء: مغنى وآلات: صالح عبد الحى
قانون منفرد. كامل ابراهيم.
السبت ٢٥ مايو ١٩٣٥
صباحاً: الخماسى الشرقى
مغنى وآلات: الآنسة نجاة على «شريط ماركونى المسجل»
مساء: موسيقى. فريق هواة القاهرة الشرقى.
مغنى وآلات. ابراهيم عثمان
رباعى العقاد «شريط ماركونى المسجل»
الأحد ٢٦ مايو ١٩٣٥
صباحاً: سيد مصطفى وكورس
بيانو منفرد: الآنسة قدرية محمود
مساء: رباعى العقاد «شريط ماركونى المسجل»
مغنى وآلات حسن الملوانى

الأثنين ٢٧ مايو ١٩٣٥
صباحاً ـ أوركسترا حسن أبو زيد
مغنى وآلات. عزيز عثمان «شريط ماركونى المسجل»
مساء موسيقى: فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد بالمعهد الملكى للموسيقى العربية
مغنى وآلات: الانسة أم كلثوم
بيانو وكمان. مدحت عاصم وفاضل شوا
الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٣٥
صباحاً ـ أوركسترا العاصمة
مغنى وآلات. أحمد عبد القادر «شريط ماركونى المسجل»
مساء ـ مغنى وآلات. صالح عبد الحى «شريط ماركونى المسجل»
فرقة الراديو الشرقية بقيادة عزيز صادق
قانون منفرد: كامل أفندى إبراهيم «شريط ماركونى المسجل»
مغنى وآلات. الانسة نجاة على «شريط ماركونى المسجل»
الأربعاء ٢٩ مايو ١٩٣٥
صباحاً ـ رباعى العقاد
مغنى وآلات. عزيز عثمان «شريط ماركونى المسجل»
مساء أوركسترا حسن أبو زيد «شريط ماركونى المسجل»
مغنى وآلات. محمود صبح
منلوجات فكاهية. حسن صالح
الخميس ٣٠ مايو ١٩٣٥
صباحاً ـ موسيقى. مغنى وآلات. أحمد عبد القادر «شريط ماركونى المسجل»
سيد مصطفى وكورس «شريط ماركونى المسجل»
الجمعة ٣١ مايو ١٩٣٥
الذكرى السنوية الأولى لافتتاح محطة الاذاعة اللاسلكية الحكومية.
صباحاً: حفلة موسيقية. قانون مصطفى بك رضا.. بيانو. مدحت عاصم وكمان. فاضل شوا
موسيقى مدرسة البوليس بقيادة الملازم الثانى محمد صديق أفندى
مساء ـ مغنى وآلات. صالح عبد الحى
منلوجات فكاهية. محمد عبد القدوس
مغنى وآلات الآنسة أم كلثوم.

موزار

MOZART

١

كان كرنفال سنة ١٧٨١ مبهجاً غاية فى البهجة . مسرا آية فى السرور . مرحانهاية فى المرح . حفلت له مدينة فينا ونشطت أشبه شىء بشاب طروب نال منه السرور كل منال

وكان الأمير هير ونيموس مطران سالسبورج وواليها يقيم إذ ذاك فى العاصمة يتأهب . كعادته كل عام . منذ تولى حكم سالسبورج . وكان يحكمها المطران فى ذلك العصر . لقضاء بضعة عشر يوما يتجرد فيها من عبء الحكم وتقاليد السلطان . ويتحلل من قيد الوظيفة وتكاليفها فيشاطر أهل فينا سرورهم الكرنفالى ويشترك فى دعاباتهم وفنازجهم ورقصاتهم المقنعة والسافرة ومواكبهم وحفلاتهم التى تجمع ملاذ الحياة زاهية زاهرة

هنالك يخلع هذا المطران الأمير عن عينيه نظرات القسوة والشدة التى يلق بها الناس طوال العام ويضع عليهما قناعاً حريرياً ملوناً يشف عن الرأفة والحنان

كانت أسابيع الكرنفال فى فينا ، مليئة بالحركة والمشاغل . وكانت بطبيعة الحال تستنفد وقت المطران الأمير ، فقد كان يتلقى طوال اليوم دعوات شخصية وكتابية من أكابر أشراف فينا فى مختلف الانحاء كان لابد للأمير من قبول جل هذه الدعوات أو كلها ولكن فى شىء من الاعتدال ، تمرح فيه نفسه ولايخرج به عن المألوف .

وكان يحفزه إلى هذا المرح والتبسط فيه مع الناس عاملان لايستطيع أن يتفلت منهما

الأول — أنه من أهل فينا مولدا ونشأة

والثانى — أن أسرته ماتزال ذات صلة وثيقة العرى بأهل فينا فهو لهذين العاملين يديم التودد لهم ويحسن فيهم الملابسة والعشرة أما اتباعه وخاصته المقربين إليه فكانوا يدركون معنى الصمت ويجيدون وسائل التكتم

لكن احتفال هذا العام فاق سوابقه وتميز عنها فقد كان الأمير يغشى يومياً حفلات الرقص واللهو ، ولا يتسع وقته لتلبية الداعين جميعاً وزيارتهم فكان يلبى دعوة ماتتغلب إليهم نفسه من الصحب والخلان فيزورهم فى ركب يتجلى فيه مظاهر الأبهة والعظمة اللائقين بمقام إمارة غنية كسالسبورج فكان يتنقل فى شوارع فينا ويخترق طرائقها فى عربة الحكومة المزخرفة بالذهب الوهاج ، مرتديا ثيابا حريرية مزركشة بالذهب والقصب ويكسو الحوذى والسواس ملابس مذهبة ليبهر انظار مشاهديه فى مروره وطوافه

واليوم تستولى الدهشة على أهل فينا ويتملكهم العجب !! ذلك بأن حاشية البلاط بأكملها ، وكذلك فرقة الأمارة الموسيقية سيحضرون إليهم رسمياً مهما بلغت النفقات والتكاليف، وسيحشدون جميعاً فى السراى فى أبهة تندى لها عظمة قصر القيصر

أصبح الأمير المطران يتمشى فى حجرة أعماله . هو رجل طويل القامة ، ذو عينين نجلاوين يشعان ببريق الجد والحزم ، مهيب المنظر لايستطيع من يراه مرة أن ينسى هيبته ووقاره . تتدفق ألفاظه حكمة ، ومعانيه سمواً ، حسن الالقاء فى صلف ، لايسمح لمرءوسيه إن يتقربوا إليه أو يقتربوا منه فاضمروا له الحقد والكراهية

لانزاع فى ان حزم هذا الرجل النافذ ، وعزمه الماضى ، وقوته الفولاذيه، كل اولئك كان من الزم مايلزم للسيطرة على الادارة العليا لأوقاف سالسبورج الدينية، فقد كانت هذه الادارة على عهد المطران السابق مختله معتله تطرق الفساد اليها وتمشى فى نواحيها فزاد الاهمال وعمت المفاسد وانتشرت المعاصى . وكانت اموال الكنيسه تبعثر فى سرف ونزق ، والكهنة يمرحون ماشاءت لهم اهواؤهم ، لاينزلون على نظام ولايخضعون لناموس

ولقد حدث ،حين جرى أنتخاب المطران ، أن فاز هيرونيموس بعد أن لاقى المشقه والعنت والارهاق من احزاب التساهل الذين ينفرون من الانظمه ولايميلون إلا إلى اشباع شهواتهم من ملاذ الحياه ومناعمها على أختلاف انواعها . فلم يكد يتبوأ مقعده من الحكم والسلطان حتى شرع فى الاصلاح وشدد فى مراعاة الانظمه واتباع التقاليد وأبطل الحفلات والولائم اليوميه التى كانت تقام بغير مناسبة وقصرها على حفلات استقبال الامراء والهيئات العاليه

اما الكهنة والقساوسه الذين الفت نفوسهم اللهو والفراغ . فقد أتخذوا لهم فى المدينه منازل عائليه ينهبون فيها اوفر قسط من مشتهى نفوسهم فى سكينة وأمن من عين المراقبه . فاصدر المطران الأمير اليهم اوامره بان يهجروا تلك البيوت التى لايذكر فيهااسم الله إلى الكنائس والاديره التى توافق جبلتهم وتلائم طبيعتهم

ثم أمر بالخدم فانقص عددهم . واستخدم ماتوفر منهم فى صناعه الالبان على أن يلبوا داعى الخدم اذا دعت الحال فى الحفلات الرسميه الكبرى وأمر الا يزيد وقت الصلوات على ساعة اقتصادا فى الشموع سواء فى حفلات الصلاة العاديه أو صلاة النصر أو صلاة الاعياد أو حفلات التأبين للعظماء وكذلك أقتضت إرادته أن تقصر فرقة الامارة الموسيقيه من عزفها وأن يراعى المؤلفون الموسيقيون مايتفق مع هذه الحاله الجديده . بل لقد كانت تحدثه نفسه أن يطرد الموسيقيين أو أن يقذف بهم الى الجحيم لولا أنه لايخلو منهم بلاط فى اوروبا : وأن البلاط الدينى لأشد حاجة للموسيقى من البلاط المدنى اتماما للشعائر الدينيه ؛ وما كان فى مقدوره أن يشذ عن التقاليد المتبعة

والآن تهجس فى المطران خواطره ، ما الذى يصنعه هؤلاء الانفار الموسيقيون فى غيبته ؛ أولئك قوم مستهترون لاينقطعون عن الشراب يقضون يومهم فى السكر فلعلهم الآن يتنقلون من حانة إلى حانه حتى يطوفوا بحانات سالسبورج مترنحين، فان هذه الشرذمة التى عاملها بالشدة غاية الشدة وأخذها بالعنف ابلغ العنف لم تقلع عن معصية أو تنقطع عن مفسدة . كذلك كانت تسول للمطران نفسه وكذلك كان ينتجى فى صدره فقرر استحضارهم جميعا الى فينا على عجل وظل يناجى نفسه قائلا : وماذا يهم أن كان أمهر أفراد الفرقة فى اجازة الآن ؟ - ذلك الشاب الماهر سأكتب له فى البريد القادم استدعيه ليوافينا بفينا سريعاً هذا الشاب قد استوفى . خظه من الكسل والبلاده ورياسة الفرقة ؟ من السهل اسنادها ألى برونيتى أول عازف على الكمان . .

هذا يوم من أيام فبراير ينتشر ضبابه ويسود ظلامه والأمير جالس إلى مكتبه يقرع الناقوس الفضى فيهرع إليه خادمه الخاص إنجل باوريدب فى خطراته الواسعة وهو قروى من ريف سالبورج

ـ مولاى

ـ أشعل النور

فأسرع الخادم وأضاء الشموع ثم حيى سيده ـ عم مساء مولاى ـ وكانت هذه عادة الخدم إذا أضاءوا النور فى حضرة أسيادهم فى ذلك العصر

خرج الخادم وشرع المطران يكتب ويسمع أزيز قلمه حتى إذا انتهى من رسالتين غلفهما ونادى انجل فلباه مسرعا فناوله الرسالتين وقال

ـ خطابان يرسلان بالبريد السريع القادم . أفاهم ؟ بلغ السيد رئيس التشريفات أنى أريد أن أتحدث إليه

إنحنى الخادم وخرج

كانت حاشية الأمير مؤلفة من رجال أشداء، عريضى المناكب، مفتولى السواعد، تعلو مظاهرهم المهابة والروع كلهم من خلص أبناء سالسبورج

وقد تخلق هذا المطران الأمير الذى نشأ وشب على الرفاهية باخلاق معاشريه فأصبح مثلهم بل اشد منهم خشونة وغلظا حتى لقد كان لا يتعفف أن يكيل الشتم والسباب إلى أى حوذى لأوهى الأسباب

كانت أذن حاشية بلاط سالسبورج تمثل صورة من نفس المطران

غريبة غير مألوفة، لايستثنى منها جراف أركو رئيس التشريفات الذى حضر لمقابلة المطران فهو رجل بادن، ثقيل الحركة أطول من المطران قامة، فان المطران على طوله لايبلغ إلا إلى كتفيه

بادر الأمير رئيس التشريفات قائلا

ـ جراف، لقد قررت الأقامة فى فينا بضعة أسابيع أخرى ولهذا كتبت اليوم إلى سالسبورج أستدعى جميع الحاشية ورجال البلاط

ـ مولاى صاحب السمو والنيافة! أتأمر باستدعائهم بغتة؟ هذه مفاجأة! أين نعد لهم محال إقامتهم؟

ـ ذلك ماأتركه لك ياسيد جراف. إنما يجب أن يقيموا بجوارنا فى هذا البيت الألمانى

ـ ستحتاج، يامولاى، إلى إستئجار أماكن أخرى تفى بحاجة السكنى

ـ تصرف خير مايتصرف الرجل النبيل... والآن، هل وصلت إليك أخبار من رئيس فرقتنا الموسيقية

ـ يقال أنه موجود فى مونيخ، يامولاى، وقد لاقت روايته الأوبرا نجاحاً باهراً فى دار الأوبرا



ـ أعلم ذلك، وأعلم أنه عبقرى ولكنه عنيد. لماذا لايعود إلى وطنه؟ أراه يلتمس دائما تجديد إجازته، ويبذل مجهوده وفنه لغير أهله وبلاده فلا يتسع وقته لأميره ووطنه

ـ يعلم مولاى أن الحياة عندنا فى سالسبورج تتطلب القليل، وهذا الشاب يطمح فى الكثير ـ ولا يغيب عن صاحب السمو والنيافة ان إخراج رواية أوبرا يتطلب أولا وقبل كل شىء مسرحا مجهزاً بالأثاث والمناظر والملابس المسرحية وما يتبع ذلك من مستلزمات التمثيل، ونحن ينقصنا هذا المسرح، والتياترو الذى لدينا فى هلبورن لايفى بالحاجة ولا يقوم بالغرض، وفوق ذلك ينقصنا أيضا جمهور يفهم الفن ويقدره ويبعث التشجيع فى نفس المؤلفين والملحنين والممثلين على السواء

ـ أى عزيزى الجراف ـ ليس من قدرك أن تنسبنى إلى القصور فى فهم الفن

ـ عفواً يامولاى، ماخطر ببالى هذا وانما الجمهور، الجمهور يامولاى

ـ أى جمهور!؟ مالنا وللجمهور. هذا الرجل خادمى يتقاضى مرتبه مما أجريته عليه من الوظيفة، فأول واجباته أن يرضينى أولا وآخراً ولقد مهدت له سبيل هذا الأرضاء باستدعائه إلى فينا

يتبع

سماعي نهاوند يوسف باشا

من سجل المعهد

الراست

اصول اقصاق سماعي

الخانة الأولى
1

التسليم

الخانة الثانية
2

الخانة الثالثة
3

الخانة الرابعة
4

عزيز صادق

الخانة الثالثة
3

الخانة الرابعة
4

8v

8v

Fin

بشرف نهاوند عثمان بك

من سجل المعهد

الراست

أصول دوري كبير

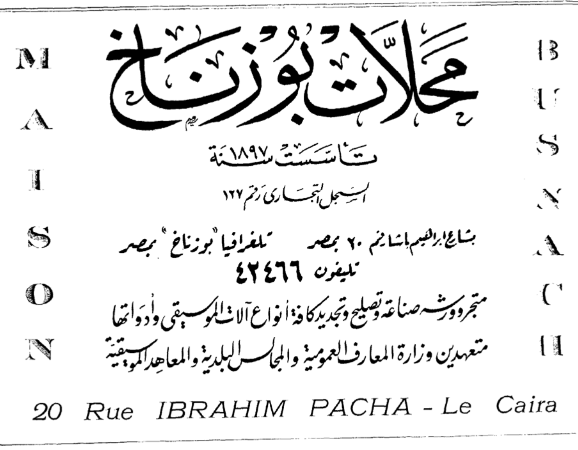
الخانة الأولى

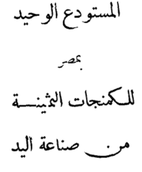
1

التسليم

الخانة الثانية

2







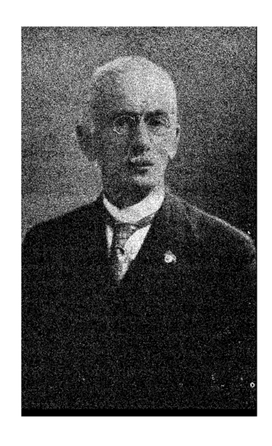
وكلاء أشهر معامل

البيانو الألمانية

من صناعة برلين

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ فى المائة



RAOUF YAKTA BEY

décédé le 15 janvier 1935

Le monde musical arabe vient d'être cruellement éprouvé; il vient de perdre un de ses meilleurs maitres. Nous perdons en lui le plus zélé partisan de la création de cette revue et nous sommes d'autant plus émus qu'il nous incombe, déjà dans ce premier numéro, le douloureux devoir de nous incliner devant la mémoire de cet ami de la première heure.

Raouf Yakta Bey avait été membre du Congrès de musique arabe de 1932 et il était président de la Commission des modes, rythmes et composition. Il y avait chaleureusement plaidé la cause de la musique arabe et insisté pourqu'on lui conservât son caractère original. Il y avait aussi suggéré l'idée de la fondation au Caire d'une académie musicale qui réunirait les savants les plus compétents en matière de musique orientale et en serait un centre d'étude et d'enseignement. C'était une belle profession de foi en nos destinées musicales et un hommage délicat rendu à notre pays.

Il avait consacré une bonne partie de son activité aux recherches théoriques sur la musique orientale, et c'est à lui qu'on attribue l'échelle musicale employée actuellement dans la musique turque. On lui doit aussi la rubrique concernant la musique orientale et ses grands hommes dans l'Encyclopédie de Lavignac.

Ses ouvrages "Les Théories de la Musique Orientale" et les "Maitres de la Composition" étaient très estimés et très recherchés. Il laisse inachevé un grand ouvrage sur l'histoire de la Musique Orientale, qui fait actuellement l'objet de soins tout particuliers de la part du Conservatoire turc dont il était à la fois un bienfaiteur, un dirigeant et un réformateur.

En dehors de ses travaux théoriques sur la musique, il était encore un des meilleurs joueurs de nay de son temps,

Il est mort avant d'avoir vu se réaliser son voeu d'une revue de musique arabe, mais nous ne l'oublierons pas ici, et son souvenir continuera à y vivre et à y rayonner.

---

ramme officiel de l'Institut pédagogique pour jeunes filles.

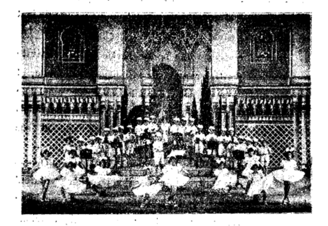
Le Ministère de l'Instruction Publique vient de décider la fondation d'une nouvelle école analogue aux écoles supérieures de musique (hochschule) dans le but de former des spécialistes de l'enseignement.

Cet exposé montre assez bien les progrès continus que la musique fait en Egypte depuis ses modestes débuts dans les jardins d'enfants jusqu'au Conservatoire.

Dans sa renaissance musicale, l'Egypte moderne cherche à réaliser la double ambition de faire revivre l'antique et haute culture musicale des Abassides et Andaloux par des méthodes d'enseignement les plus modernes.

A ce degré, l'essentiel est de n'enseigner aux élèves que ce qui convient à leur âge parmi les chansons, les "jeux avec chants" les éléments d'histoire de la musique et en matière d'improvisation et de théorie de la musique.

Etant donné les différences considérables dans les aptitudes des élèves et que l'enseignement de la musique est obligatoire, force est bien de se limiter à n'enseigner que les principaux "maqamats" (modes) et "ikaats) (mésures) pour ne pas s'exposer à ce que l'enseignement dépasse le niveau moyen des classes. Ainsi les élèves ne sont aucunement rebutés par des difficultés et, au contraire, finissent par trouver à cet enseignement un véritable agrément. Les Makamàts et ikaats non-compris dans ce programme sont enseignés, dans les conservatoires, aux élèves qui se destinent à la profession musicale.



UN GROUPE D'ENFANTS D'UN KINDERGARTEN



ENFANTS D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE CHANTANT DES CHANSONS PAYSANNES



UN GROUPE CHANTANT UN CHANT D'AVIATION

Bien que l'enseignement instrumental se donne en dehors des heures de classe officielles et generalement à domicile l'école ne s'en désintéresse cependant point. Des musiciens recrutés parmi les élèves forment des orchestres d'amateurs qui se produisent à l'occasion de chaque fête scolaire.

Lors du dernier concert, donné par les écoles, à l'Opera Royal du Caire, plus de 600 garçons et jeunes filles chantèrent en choeur "jouant" du oud, du xylopqone et d'autres instruments.



UN GROUPE DE PETITES MUSICIENNES D'UNE ÉCOLE PRIMAIRE

Dans les écoles secondaires de garçons et de jeunes filles, les orchestres d'amateurs rivalisent de zèle dans l'éxécution de morceaux d'ensemble. Et, pour entretenir cette saine émulation, le Ministère de l'Instruction Publique organise, chaque année, des concours qu'il dote de prix.

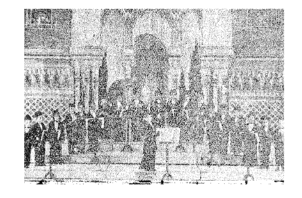
La musique fait aussi partie intégrante du prog-

musique est nécessaire à une culture complète de l'individu. C'est pourquoi, elle lui fait une place si importante dans l'éducation de sa jeunesse.

Convaincu de l'importance de cet art le Gouvernement Égyptien créa, au sein du Ministère de l'Instruction publique, une section spéciale chargée de l'éducation musicale du pays "

Egalement soucieux de développer la culture musicale de la jeunesse, le Ministère de l'Instruction Publique exigea la formation, lors du Congrès de Musique Arabe en 1932, d'une commission d'enseignement composée de savants appartenant aux plus grandes universités du monde.

Elle fut chargée d'étudier toutes les questions susceptibles d'apporter des éléments nouveaux au développement de la musique arabe en Egypte et de faire un rapport sur les méthodes d'enseignement basées sur les plus récentes découvertes scientifiques.



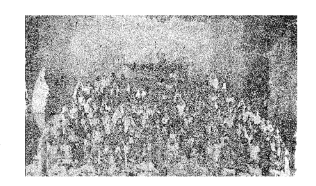
UN ORCHESTRE d'ENFANTS

En peu d'années, l'enseignement musical fut rendu obligatoire dans plusieurs écoles pour s'étendre ensuite aux " Kindergarten " aux écoles élémentaires, primaires et secondaires (garçons et filles).

Aujourd'hui, il s'est généralisé à toute l'Egypte et à tous les degrés de l'enseignement classique.

Dans les écoles supérieures, techniques et même à l'université, le culte de la musique se continue grâce aux orchestres d'amateurs. Un programme spécial est conçu pour chaque degré d'enseignement.

Bien que la plus grande liberté soit laissée aux professeurs, ils doivent, néanmoins, se conformer aux directives et aux programmes adoptés par le Ministère.

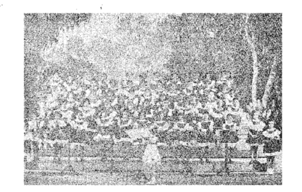


UN CHŒUR DES PETITS ÉLÈVES

Dans les jardins d'enfants, l'enseignement vise surtout à associer les élèves à des " jeux avec chants " à des " chants pendant le travail et à des chansons. On s'y attache particulièrement à leur donner des bases solides sur ces questions si essentielles de la musique: éducation de l'oreille, phonétique, mémoire musicale, improvisation, précision de l'observation et éléments de solfège, et pour donner à cet enseignement une forme pratique, on groupe des enfants en fanfare [illegible] à exécuter des morceaux d'ensemble.

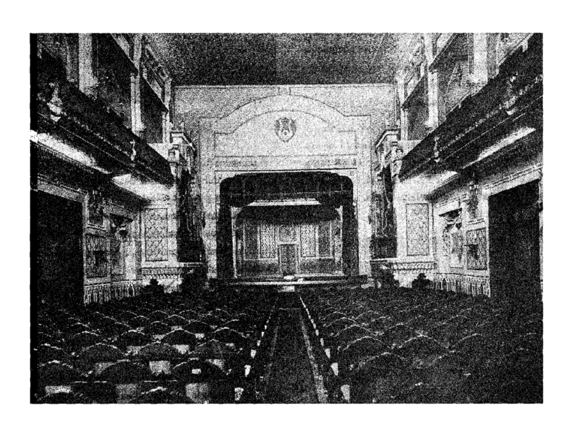
Le système Tonic-solfa est une méthode [illegible] exclusivement dans les " Kindergarten ".

Dans les écoles primaires de garçons et de jeunes filles la théorie de la musique et le solfège sont enseignés d'après la méthode courante.



UN GROUPE DE MUSICIENNES d'UN KINDERGARTEN

sous le haut Patronnage de S.M. le Roi, sous la surveillance technique et financière du Ministère de l'Instruction Publique et dirigé par un comité d'éminentes personnalités. Cette revue en est l'organe. A l'intérieur de cet institut, une salle de concert artistiquement décorée de fines arabesques réalise les conditions les



plus parfaites d'acoustique. Il est en outre doté d'une bibliothèque très intéressante.

Son ambition est de former une élite de musiciens sincèrement épris des beautés de leur art, entrainés à tous les raffinements de sa technique et sur lesquels la musique égyptienne pourra compter pour l'enrichir et la défendre, au besoin, contre tout envahissement, particulièrement contre celui de la chansonnette vulgaire.

Le but visé par l'Institut est double : former d'abord des professeurs et ensuite des virtuoses.

Son programme est basé sur des méthodes d'enseignement les plus récentes.

La partie théorique de cet enseignement comporte : l'étude de la théorie de la musique (arabe et occidentale) la composition ; l'histoire de la musique la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique.

La partie pratique comprend l'étude du solfège, du chant, et l'éxécution instrumentale basée surtout sur le jeu des instruments à cordes les plus propres à rendre les intervalles arabes.

Les principaux instruments employés sont : l'oud, le kanoun, le santour, le tunbour, le rebab, des instruments à archets et même l'antique et traditionnel nay.

Un cours spécial y est aussi donné pour l'étude des rythmes orientaux sur le rek (duf).

Il n'est pas besoin d'insister sur la valeur d'un enseignement qui est donné par des maitres les plus compétents d'Egypte. Tous également animés du feu sacré, professeurs et élèves font de l'Institut une sorte de temple de la musique.

L'Egypte moderne reconnait actuellement combien la

science de son individualité et pour l'exprimer se créa un art essentiellement personnel.

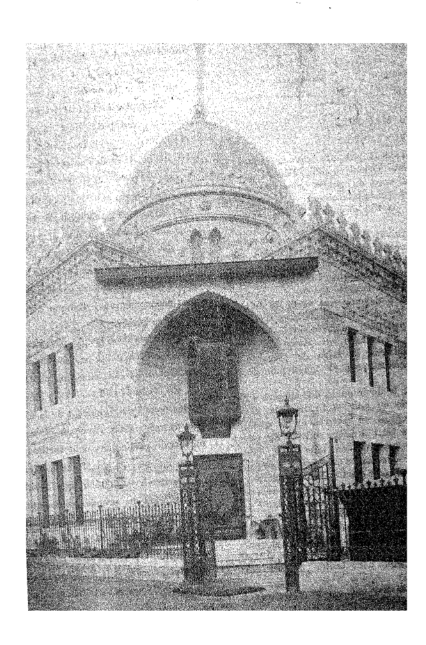
Sous le règne d'Ismaïl Pacha, les mélodies égyptiennes se substituèrent définitivement à celles jouées jusqu'alors, par les fanfares militaires.

Elles s'adressaient à tous et parlaient à tous les coeurs. Les Egyptiens y goûtèrent un plaisir intense et ce n'est pas sans émotion ni légitime fierté qu'ils assislaient au bel essor de leur propre musique.

Généreux promoteur et ami des grandes choses, S. M. le Roi Fouad Ier. lui donna, dès son avènement, des gages certains de réussite. L'Egypte moderne réalisa, sous son règne, le rêve longtemps caressé de voir la musique élevée au noble rang des autres sciences et devenir une profession honorable. Les résultats de cet encouragement Royal dépassèrent toutes les espérances.

Devenue un art avec des thèmes de plus en plus riches et une technique rigoureuse, elle constitue aujourd'hui une véritable discipline intellectuelle. Introduite dans les programmes de l'enseignement, elle s'est révélée comme un puissant levier pour la formation culturelle du peuple.

L'Egypte est aujourd'hui dotée d'une école nationale de musique: "L'Institut Royal de Musique Arabe" placé



LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE

paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

REDACTEUR EN CHEF

M. EL-HEFNY (PH. D.)

DIRECTION :
22, AVENUE REINE NAZLY

TÉL. 58689

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE
(AGHANY)

ABONNEMENT:
POUR L'EGYPTE
P.T. 50 PAR AN
POUR L'ETRANGER
P.T. 80 „ „

POUR RECLAMES S'ADRESSER A LA DIRECTION

No. 1 15 MAI 1935 1ère ANNEE

La publication de la présente revue, unique en son genre, dans tout l'Orient, comble d'abord une lacune et répond au voeu du public oriental comme à celui des personnes qui s'intéressent à la musique, en général, et particulièrement à la musique orientale.

Pour ne pas la priver de précieuses collaborations et afin de lui donner la plus grande diffusion possible, une partie en sera publiée dans une langue européenne, à l'usage de ceux qui, en Egypte comme à l'étranger, ignorent la langue arabe.

Elle est destinée à devenir une sorte de tribune publique pour tous les savants orientalistes du monde et spécialement pour les membres du Congrès de Musique Arabe, qui s'est tenu au Caire en 1932, qui y exprimèrent le désir de faire de l'Egypte le centre des études scientifiques et artistiques de la musique arabe.

Elle comble aussi le désir de la Commission d'Enseignement du Congrès de voir se fonder une revue musicale qui contribuerait au progrès de la musique orientale et serait le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourraient suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que ce Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Notre but est [illegible] résoudre les questions intéressant le monde mus[illegible] arabe et de suivre dans ses grandes lignes le [illegible] musical en général.

En présence d'[illegible]entreprise si vaste, nous ne nous dissimulons pas not[illegible]isance; quand les matériaux sont si nombreux, [illegible]ions si complexes, il faut avoir quelque prés[illegible] pour tenter un tel dessein.

Néanmoins, nous le tentons, car si notre revue peut rendre quelques services aux institutions musicales, aux musiciens et aux amateurs de musique, nos efforts n'auront pas été vains.

M. EL-HEFNY

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN EGYPTE

Chaque peuple possède sa musique qui reflète une des faces les plus profondes de sa culture.

Les primitifs ne possèdent que quelques degrés dans l'octave et des instruments très rudimentaires. Il y en a même qui n'ont aucun instrument.

La musique étant éminemment apte à exprimer tous les sentiments et jusqu'aux plus subtiles nuances de l'émotion, la moindre modification de ces états retentit inévitablement sur elle et c'est pourquoi l'état actuel d'une musique est tout aussi précieux que le langage pour tracer le profil psychologique d'un peuple.

L'Egypte, dont l'histoire de la musique remonte si loin dans l'antiquité, vient de se réveiller d'un sommeil plusieurs fois séculaires pour franchir à pas pressés les différents stades du progrès.

Après plusieurs siècles d'ensevelissement, sa musique renaissait enfin sous l'impulsion généreuse de Mohamed Aly. A son avènement, il la trouva comme un arbre desséché, et vouée à une disparition certaine.

Ses mélodies n'étant pas notées furent perdues à l'exception de quelques unes que la tradition fit survivre mais combien déformées par la voix de chanteurs obscurs sans préoccupation artistique autre que l'empirisme et leur bon plaisir.

Reléguée dans les plus basses classes de la population où se recrutaient ses professionnels, cet art ne pouvait que déchoir et finir misérablement.

En dix ans (1824—1834) Mohamed Aly fonda cinq écoles pour l'enseignement de la musique sous la direction de spécialistes allemands et français. Travaillant sur un terrain particulièrement fertile ces musiciens firent ample moisson de vocations musicales, et après s'être familiarisés avec la technique occidentale leurs élèves constituèrent les premiers éléments des fanfares militaires. Toutefois, si Mohamed Aly eut recours à la musique européenne ce n'était que contraint par les nécessités immédiates et pour parer au plus pressé. Aussi dès qu'il eut rétabli l'ordre et la paix dans son royaume il consacra une partie de ses efforts à la renaissance de la musique égyptienne.

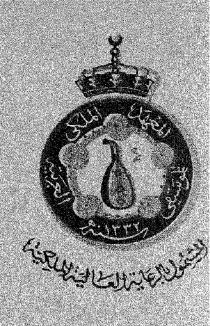
Dans son ardent désir de faire revivre les ressources qui sommeillaient en lui, le peuple entier prit con-


صفية زغلول
السيجارة المفضلة لدى الجميع
الفجر
انتاج
شركة سجاير الصعيد
تليفون ٤٣١١٠



La Musique

RÉDACTEUR EN CHEF
M. EL HEFNY, Ph.D



الموسيقى

دكتور محمود أحمد الحفني



حضرة صاحب السمو الملكي "أمير الصعيد"

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثانى

القاهرة فى أول يونية سنة ١٩٣٥

الثمن ٢٠ مليما

السنة الاولى

٢٩ صفر سنة ١٣٥٤

الموسيقى

مجلة اسبوعية
تصدر نصف شهرية موقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود احمد الحفنى

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج » » »
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الادارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى اغانى

فى هذا العدد

كلمة المحرر

دين واجب الاداء

لقد تلقت الأمة هذه المجلة بالترحيب والبشر ، وأمدتها بالنوال والفكر ، فكان لزاماً أن نذكر بالحمد صنيعها ، ونعترف بفضلها وجميلها ، وننزلها منازل الثناء جميعاً ، فى ضمير القلب ، ومنطق اللسان ، والعهد بتجويد العمل ، ومضاعفة الجهد .

ولكن أى عجب فيما استقبلنا به أهل الفضل من أبناء هذه الأمة ، من جمال العاطفة وكمال الخلق ؟ أليست الموسيقى مبعث الحنان ، ومنبت الذوق السليم ؟ ثم أليست الموسيقى هادية إلى الفضيلة ، بما تغرسه فى النفوس من الليونة ، والدماثة ، ورقة الجانب ؟

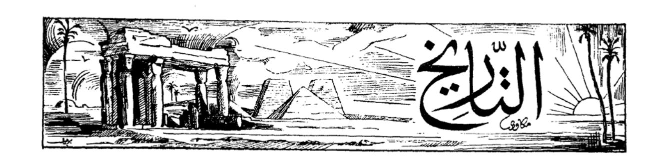
الحق إن ما طوقنا به المتفضلون من آيات التشجيع ، أثر ما للموسيقى فى نفوسهم من الحب ، والرعاية ، والغيرة ، والرغبة فى الوصول بها إلى المقام الكريم الذى يجب أن تتبوأه زاهية زاهرة .

إذن فقد توافقت الميول والعواطف بيننا وبين أبناء الوطن الأكرمين ، أما هم فيبذلون المعاونة والتشجيع ، وأما نحن ، فنستنفد الجهد ، والوسائل فى الاتقان والاجادة ، والمثابرة ، والرقى بالمجلة إلى درجات الاحسان ، محتملين مرارة الحق ، حتى يصبح شعاراً : هنالك نبلغ الأمل ، ونحقق الرجاء ؟

دكتور محمود احمد الحفنى

IMPRIMERIE LUXE

دار المطبوعات الراقية



التاريخ المصرى القديم
والمدنية الموسيقية

قبل الاسر

لئن دل التاريخ، فى أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصرى كان دائماً آهلا بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، لقد لا يكون من الميسور أن نثبت بالتدقيق تاريخاً لبدء عمران هذه البلدان. إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين. الوجه القبلى وكان تاج ملكه أبيض «هكذا » والوجه البحرى وتاج ملكه أحمر «هكذا ». وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فأن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه «هكذا » ويسمى بالتاج المزدوج «١» وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسنم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

الاسر المصرية القديمة

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة تبتدئ بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام تنقسم إلى ثلاث دول:

«ا» الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.

«ب» الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.

«ج» الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السمنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق. م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

---

(١) استعمل رسم هذه التيجان حلية فى بعض آلات الموسيقى المصرية كما سنرى بعد

ولقد عنى جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث فى المدنية المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى، وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين، وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقى، وغير ذلك من المسائل التى تتحدث بنفسها عن تلك المدنية.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثاً يستند على الروايه المضطربة، قائماً على غير دليل محسوس، أو برهان علمى، فلم يتصد له عالم إلا زلت قدمه، بل ولم نحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تلبث أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً، حتى وصفه العلامة الألمانى مندل *(Mendel)* فى دائرة معارفه الموسيقية «أنه أظلم بحث فى التاريخ»، كذلك وصفه العالم الفرنسى فيلوتو *(Villoteau)* «بأنه بحث غير مثمر يضيع السعى فيه هباء والكد فيه عبثاً». والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية فى السنوات الأخيرة تقدماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع فى ضوء العلم الصحيح، مرجعهم فى ذلك تاريخ صححت وقائعه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التى أجريت وتجرى كل يوم فى المدافن الأثرية.

فاذا تحدثنا هنا عن هذا البحث فانما نتحدث عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتنطق بصحتها الصور والنقوش.

قدم عهد المدنية الموسيقية عند المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين، فاننا نعالج موضوع الموسيقى فى أقدم أمم العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا ننتظر ـ حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه فى أرض الفراعنة ـ أن نرى فى مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقية، قد لا يعرف آلة ما، وتنحصر نغماته فى قليل من أصوات السلم الموسيقى الطبيعى، شأنه فى ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التى نجد منها، حتى فى الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا *(Wedda)* فى جزيرة سيلان، وقبائل الفانينجة *(Wanege)* فى شرق إفريقية، وقبائل أورانج كوبو *(Orang-Kubu)* فى سومطرة، تلك القبائل التى لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تتعدى ألحان أنغامها الصوتين أو الثلاثة.

ولكنا نجد الأمر فى مصر عكس ذلك، ففيها، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ، نرى مدنية موسيقية نضجت، وآلات موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة. سواء أكان ذلك فى المصفقات والطبول أم فى آلات النفخ أم فى الآلات الوترية.



صورة «١» ابن آوى يعزف بالناي (من نقوش قبل الاسر)

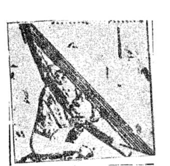
وإنا لنرى فى نقوش العصور الأولى التى تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناى الطويل ذى الثقوب العديدة. «صورة ١ وهى تمثل منظراً للصيد يعزف فيه ابن آوى بآلة الناى».

كما نرى فى نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجُنك «الهارب» كاملة التكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة «صورة ٢».

وهنا نسائل أنفسنا. ماهى الخطوات الأولى التى ترسمتها هذه الآلات حتى وصلت إلى ماهى عليه؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الأجابة عن هذا السؤال:

أما الناى . وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بأنخاش « ثقوب » فى جانبها معدودة . ينفخ فيها فتصوت من جوفها ، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأنخاش وضعاً متعارفا حتى تصل النسب بين الأصوات فيه ، فأن هذه الآلة قطعت من أسباب التهذيب والتطور مراحل عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه فى الدولة القديمة ، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر . ذلك أن الأنسان قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولا إلى استعمال قصبة ، أحد طرفيها مفتوح والآخر مغلق ، والنفخ فى مثل هذه القصبة نفخاً طبيعياً يخرج صوتا خاصا ، فأذا اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثانى للصوت الأول ، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ فى الحالة الأولى صوت دو « أو الراست » مثلا فأنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثانى « السهم أو جواب النواه » . ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعى فيها الصوت الذى كانت تخرجه القصبة الأولى فى حالة شدة النفخ . وهكذا تدرج الأنسان حتى صنع عدداً من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقى الذى عرفه حينئذ . ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة ، بضمها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية ، بعد المناسبة بين أصواتها . ولا تزال مستعملة فى كثير من الممالك حتى اليوم . وتعرف بآلة « **الموسيقار أو المثقال** » . ثم اهتدى الأنسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقصبة واحدة يثقب فى جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه فى الرقى .

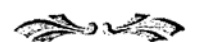


صورة (٢) آلة الجنك من نقوش الاسرة الرابعة « أهرام الجيزة ، مقبرة رقم ٩٠ »

أما آلة الجُنك فكانت ، أول نشأتها ، عصاً قابلة للالتواء ، ينزع عنها غلافها من الوسط ، ويظل مثبتا فيها من الجانبين . ويستعمل هذا الغلاف كوتر . ثم فكر الأنسان بعد ذلك فى أن يركّب فى العصا وتراً أجنبياً ، بدل هذا الغلاف . ثم فكر فيما بعد ، لأجل أن يقوى الصوت ، فى وضع الوتر على صندوق مصوت ، فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم. ثم فكر بعد ذلك فى أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب. ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسما واحداً غير قابل للالتواء . ثم فكر بعد ذلك فى أن يزيد فى عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة . ثم ثبتت الأوتار فى أوتاد « تقابل المفاتيح فى الآلات الوترية الحديثة » .

ابتداء العصر التاريخي في مصر حوالي سنة ٣٤٠٠ ق . م .

هذه هى الخطوات الأولى التى خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدلنا التاريخ عليها . فاذا عثرنا عليها فى أقدم النقوش المصرية ناضجة ، قد كملت صناعتها . وتركت وراءها الخطوات العديدة التى يستلزمها الارتقاء الموسيقى وكمال الصناعة ؛ وإذا علمنا أن آلة الجنك آلة وترية ، وأن الآلات الوترية هى أحدث الآلات الموسيقية ، إذ المصفقات والطبول أسبق منها فى الوجود ، بل وتسبقها كذلك آلات النفخ ، كما سبق أن ذكرنا ؛ لاتضح لنا جليا ، أنه إذا ما بدأنا بحثنا الموسيقى فى مصر منذ حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، أى بأبتداء الأسرة الملكية الأولى ، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية فى مصر ، أو أول ظهور آلاتها ، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخى فيها .





حول السلم الموسيقى الطبيعى والسلم المعتدل

لحضرة صاحب العزة

مصطفى رضا بك

رئيس المعهد الملكى للموسيقى العربية



البحث فى حقيقة تكوين السلم الموسيقى العربى وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية ، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقى فى مختلف الأقطار .

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقى فى المؤتمر كل مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية . فاعترض، للأسف الشديد ، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمى الموسيقى الذى اقترح إنشاؤه فى مصر .

ويرجع السبب فى اختلاف الآراء ، فى هذا الموضوع اختلافاً بيناً ـ استحال إلى حدة فى النقاش وتصلب فى الرأى بين الأعضاء ، لم يكن من السهل تذليله ـ إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان فى الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم .

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار ما لأهمية البصر عند الراصد من ضرورة للمهنة . وأن أغلب المحكمين تعلموا ذلك عملياً ، وطبعت النغمات فى آذانهم كما تلقنوها عن أساتذتهم أو تعودوها فى احترافهم ، لأمكننا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ماقد يلحق بسمعه من همز أو لمز ، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها ، وقدّرنا ما كان يجب عليها للمحافظة على شعور الأعضاء والمحكِّمين مما دعا إلى إرجاء البت فى الموضوع .

ورغم ذلك كله . فقد وفقت لجنة السلم فى المؤتمر . بما قامت من بحوث تمهيدية ، إلى استعراض نسب للمسافات التى بين النغمات . وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين ربعاً متساوياً ، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذى ألِفَتْهُ آذان المحكِّمين ، وهى بلا شك آذان امتازت بدقتها ، وحساسيتها الأمر الذى لا يتوافر إلا فى قلائل معدودين . وقد لا يوجد

بين قوم آخرين . يختلفون فى البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربى . لوجدنا فيها موقفاً يشبه موقفنا الحالى . فان الأوربيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها . رأوا التجاوز عما فيها من « كومات » حتى تسهل صناعة الآلات وييسر تصوير الألحان . وانتهوا فى ذلك إلى قبول السلم الموسيقى المعتدل ، ذى الأثنى عشر صوتاً « درجات كاملة وأنصاف درجات » .

وما أشبه الليلة بالأمس — فها نحن أولاء نختلف ونعارض فى اعتماد السلم المعتدل . ذى الأرباع للموسيقى العربية ، مع أن مافيه من اختلافات لا يتعدى مسافة « الكوما » التى تجاوز عنها الأوربيون فى تهذيب سلمهم الموسيقى . ونحن أحوج إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان فى موسيقانا العربية .

ولسنا فى موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعى وحسنات السلم المعتدل . فأن لسنة الكون وحدها الحكم ببقاء الأنسب ، وللتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتغيير والاتجاه إلى ماهو أصلح . كما أننا لا بد أن ننوه بأن العرب لم يقتصروا على السلم الطبيعى . بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقة بموسيقاهم التى كانت تتبع نظام الأجناس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقى يؤدى أغلب الألحان ـ الطريفة والتليدة الخالدة ـ إلى وقتنا هذا ، بطريقة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذى الأرباع المتساوية

ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجمود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها فى إبانها . بل الواجب علينا أن نعبد لها طريقها ، ونمهد لها سبيلها ، ونأخذ بناصرها ، ونرعاها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأنفسنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصبح فى المستقبل قدوة للمالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سايرنا سنة النشوء والارتقاء ، وسلكنا طريق التبسط السائغ غير المعيب .

وإنك لترى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحريهم الدقة ، فى عزف نغمتى السيكاه والعراق فى مقامات الرصد والبياتى والصبا بالآلات الثابتة ، التى ليس فى طبيعة تكوينها مايجعلها تؤدى إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين « كرد النهاوند » و « كرد الحجاز » .

على أنه ليس هناك مايمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعى المتداول فى العزف بالآلات الوترية المطبعة .

وناهيك بما يعود على الموسيقى العربية من الاتساع والانتفاع بالأخذ بأحدث الوسائل التى دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الانتفاع باستعمال الآلات ذات الميزات الخاصة التى تفتقر إليها الموسيقى العربية . وموسيقانا ، خاصة ، أحوج من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتنا الحالية .

ولا شك أن فى استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيماً لحالها وتسهيلا لدراستها . وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مهذب معقول . يضمن عدم طمس معالمها أو مميزاتها مهما تعددت أيدى متناوليها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه الميزات فى جميع الألحان ، حتى فى تلك التى يمسها التهذيب الطفيف الذى يدعو إليه هذا السلم ؟

بحث فى المقامات

لحن اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

فى الصعود

النغمة	البعد	الجنس
رمل توتى		
	١	انفصال
ماهوران « جواب جهاركاه » وتستبدل بجواب الحجاز فى الصعود		
	٣/٤	راست
بزرك		
	٣/٤	
محير		
	١	
ماهور « كردان »		
	٣/٤	راست
أوج		
	٣/٤	
حسينى		
	١	
نوى		
	١	انفصال
جهاركاه ويجوز أن تستبدل بحجاز عند البدء والختام		
	٣/٤	راست
سيكاه		
	٣/٤	
دوكاه		
	١	
راست		
	٣/٤	راست
عراق		
	٣/٤	
عشيران		
	١	
يكاه		

حجاز محول عن بياتى
١/٢
٥/٤
٣/٤
١

فصيلة اللحن : من فصيلة الراست

منطقة اللحن : مرتبتان كاملتان وليست مرتبة واحدة وصياحها.

لأن استبدال الجهاركاه بالحجاز ليس فى أصل اللحن وإنما ينتج عن الاستلاف واستعمال الصياحات فى البدء واستعمال الشحّاجات فى الختام وتكون نغمة الحجاز فى هذه الحال بدلا من ظهير اليكاه وظهير الرمل التوتى وليست بدلا من الجهاركاه. وأما استبدال الماهوران « جواب الجهاركاه » فى الصعود فانه حساس لازم للحن ويستغنى عنه فى الهبوط. وكثيراً ما نستبقى الجهاركاه على أصلها كظهير للنوى

تكوين اللحن: بالجمع المنفصل الأول من ذى أربع واحد من جنس الراست

العقد الأول: ذو أربع راست على اليكاة
» الثانى: » » الراست ـ ثم فاصل طنيني
» الثالث: » » النوى
» الرابع: » » الكردان ـ ثم فاصل طنيني

ويتحول العقد الرابع فى الصعود الى حجاز محول عن بياتى على المحير لايجاد حساس للحن ويستغنى عن ذلك فى الهبوط

***

ويكوّن بعضهم هذا اللحن بالجمع المتصل من ذى أربعين أحدهما من جنس الراست والآخر من جنس البياتى كما يأتى:

العقد الأول: ذو أربع راست على اليكاه ـ ثم فاصل طنيني
» الثانى: » بياتى على الدوكاه
» الثالث: » راست على النوى ـ ثم فاصل طنيني
» الرابع: » بياتى على المحير ويتحول إلى حجاز محول عن بياتى للحصول على حساس للحن فى الصعود ويستغنى عن ذلك فى الهبوط

***

ولكل من التحليلين المذكورين فوائده فالأول تظهر فصيلة اللحن فى جميع عقوده والثانى تظهر فيه شخصية اللحن
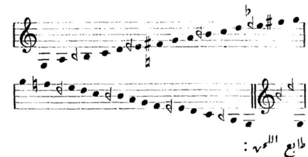
***

شخصية اللحن: تقوم على إظهار الراست على الراست و البياتى على الدوكاه

الاجراء: يبدأ العمل باظهار العقد الثالث دخولا من النوى يسبقها الحجاز أو الجهاركاه كظهير للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال الصياح بدلا من البدء باليكاه وقرار الحجاز أو قرار الجهاركاه ظهيراً لها لأن الأخير غير ميسور فى العود وبعيد عن متناول كثير من الأصوات وأما الآلات والأصوات التى فى متناولها هذه النغمة «قرار الحجاز أو قرار الجهاركاه» فيمكنها أن تبدأ العمل باليكاه وظهيرها وتستقر على اليكاه أيضاً بدلا من الاستلاف. والاستقرار على اليكاه من ضروريات اللحن. ويكثر الركوز على الدوكاه وعلى الراست كختامات متوسطة من جنس البياتى والراست كما يجوز التحويل من البياتى إلى الكرد على سبيل التنويع

أقرب الالحان للتحويل: الراست على الراست والبياتى على الدوكاه والكرد على الدوكاه والبوسليك على النوى والحجاز المحول عن كرد

تدوين اللحن:



طابع اللحن:

مطابقة اللحن على الالحان الافرنجية: ليس له مطابق فى الألحان الأفرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية.

ملاحظات

يستبدل بعض المستحدثين البزرك «جواب السيكاه» بالسنبلة أو الزوال «جواب الكرد» فى الصعود ليحصلوا بذلك على حجاز محول عن كرد بدلا من الحجاز القديم المحول عن البياتى المحتوى على ثانية مقدارها ٥/٤ البعد الطنينى «تون» وذلك لزيادة الطرب ولهذا نراهم لا يعتبرون من الحجاز إلا النوع المحول عن الكرد المحتوى على ثانية مقدارها ٦/٤ البعد الطنينى وهو فى الحقيقة أطرب ولكنه يتنافى مع تركيب اللحن الشامل على البياتى فى تكوينه كما يتنافى مع اسم اللحن الذى احتفظ باسم المقام لنفسه وذلك يقتضى عدم تغيير فى الدرجات الأصلية

ومن التغير المطرب الشائع أيضاً استبدال الأوج بالعجم فى الهبوط وهذا وإن كان غير جائز فى تكوين اللحن فانه سائغ على سبيل الخروج إلى لحن البوسليك من لحن البياتى الذى هو من أقرب الألحان للتحويل من لحن اليكاه كما ذكرنا

ولا يفوتنا أن ننوه بخطأ شائع فى مصر وهو إطلاق لفظة «نهوفت» على وتر اليكاه فى العود ويرجع هذا الخطأ إلى أن لحنى نهوفت العرب ونهوفت الأتراك يستقران على اليكاه ويمران بدرجة النهوفت وهى غير درجة اليكاة وبعيدة عنها جداً ؟

الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقعت والدتى على البيانو بيديها الاثنتين فى خفة وسرعة نغماً من الأنغام الموسيقية ، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت فى توقيع قطعة هزلية لطيفة وهى النوبة الثانية من نوبات معلمها هيلد .

كان توقيعها جميلا ، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتلميذاتها ، وما كانت تضغط على مسند القدم « البدال » عند تبديل الهارمونى ، ولا تؤخر زمن الايقاع كما يفعل كثيرون ، بل كان عزفها لغة وتعبيراً على أصول اللحن لا تحدث فيه تغييراً .

فرغت والدتى من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة ، ثم جلست على المقعد ثانية فتبينت من دقتها وشدة احتياطها ومن ملامح وجهها ، التى كانت تنم عن وجه جدى كثير التفكير ، أنها مقبلة على عزف قطعة جدية مؤلمة .

ما الذى ستوقعه ؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغمضت عينى وأسندت رأسى إلى مقعدى .

لقد عزفت قطعة بيتهوفن المسماة السوناتا المحزنة *(Pathétique)* وكنت أعرفها جيداً . لم يكن أى جزء منها غريباً عن مسمعى ، وبرغم ذلك فقد أحدثت فىّ قلقاً حرمنى الرقاد فان تلك النغمات الملكية التى تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والخوف ، جعلتنى أخشى التنفس فحبست ، أنفاسى . وكلما كانت الجمل الموسيقية أروع فى اللحن وأغلظ فى النغمات اشتد فزعى حتى خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال .

لم يرتد نفسى إلى صدرى وأتمكن من استعادة راحتى إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن فى الجزء السريع منه *(Allegro)* . ومطلع هذا الجزء شىء عادى لذلك لم أعبأ به ويستطيع المرء أن يستفيق فى أثنائه من زلزلة المقدمة . ولكن أى شىء فى العالم أجمل من هذا الجزء السريع عند ما يصل الانسان فيه إلى موضع الأسئلة والأجابة عنها ؟ تبدأ المحاورة فى هدوء ورقة ثم تظهر فجاءة بين الأصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحب والألم ، ويظهر أن هذين السؤالين لا جواب لهما ، وأن ذلك الموضع من اللحن ليسوقنى دائماً وفى كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأنى أسمعه لأول مرة . ولقد ظهر بغتة فى ألحان ذلك الجزء السريع أنين نغمات المقدمة ، ثم سمعت المحاورة من جديد وعاد الدوى ، وفى لحظة واحدة ، بينما تنتقل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفزع فيه إلى الترفق بها ، يقف كل شىء على غير انتظار . . . . . ما أجمل ذلك . . . . .

ثم انتقلنا إلى الجزء البطىء من اللحن *(Adagio)* ، فتهت فى أحلامى وغدا قلبى صامتاً فرحاً ، وعدت أشعر كأنى أريد أن أبتسم ، وعاودتنى أحلام مريحة فى ذكريات الماضى . غير أن اللحن الختامى *(Rondo)* أيقظنى . فى أى شىء كان يتكلم ؟ وعم يتساءل ؟ وأى شىء يريد ؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام ، وشد ما تمنيت سرعة زوالها ، ولكن ما كاد ينقطع بكائى ، وتسكن نفسى ، وتنقطع الموسيقى حتى فاض بى الشوق ، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة ، واستماع تعبيرها عن الألم مرة أخرى

***

تتصل الموسيقى بالعقل كما تتصل بالقوة الخيالية ، ولقد كنت إذا تسمعت إلى الموسيقى لا أفكر فى شىء بذاته ، ولا أتصور شيئاً بعينه ، وإنما كنت أفيض إحساساً حلواً عزيز المنال يتملك نفسى ، ويتحكم فى مشاعرى ، فلا أشعر معه بوجودى .

هذا الأحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن الأنسان تمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

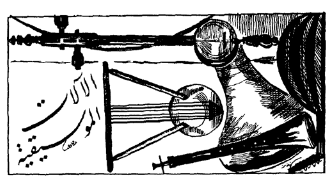
أليس هذا الشعور الذى تبعثه فينا تلك الفنون الجميلة أساسه الذكرى؟ أليست ذكرى إحساسات واهتزازات نفسية خاصة هى التى تجعلنا نحظى بالتمتع بالتصوير والنحت؟ لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان. فقد أظهر أفلاطون فى كتابه «الجمهورية» أول تعليل للموسيقى، فقال إنها التعبير الشريف للعواطف: الأنفة، والسرور، والحزن، والشك، وغير ذلك أو هى واسطة اتصال تلك العواطف بعضها ببعض اتصالا لا نهاية له.

القطعة الموسيقية التى لا تثير الشعور وتحرك العواطف إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس، أو غرض يتكسب منه مالا.

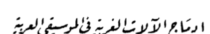
وقصارى القول إنه يوجد فى الموسيقى - كما يوجد فى غيرها - مايطلق عليه هذا الاسم خطأ، فلا يجرى عليه سابق حكمنا.

وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فان أثرها فى الناس يكون متبايناً مختلفاً. فكلما طهر ماضى الشخص وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى فى نفسه أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى. وإن ذلك ليفسر لنا أيضاً لماذا يحب أمرؤ تلك القطعة الموسيقية، حين يحب سواه قطعة أخرى، فان الشخص ذا الشعور يرى فى الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها ويلذه سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.









« بين أنصار الفكرة ومعارضيها »

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة فى عام ١٩٣٢ لجنة خاصة بالآلات برياسة الأستاذ الدكتور « زاكس » العالم الموسيقى المشهور. وضعت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التى عهد اليها درسها ، وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر فى جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهى فى الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظراً لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين فى الرأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بحذافيره فى تقرير عام على هيئة المؤتمر مجتمعة فى جلسته السادسة المنعقدة فى اليوم الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ وقد تضمن هذا التقرير مجمل المسألة العامة المطروحة وهى : —

« إنه مما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف فهى إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً و تتغير بتغيره و تفنى بفنائه وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير فى نوع الأسلوب فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف ـ وهذا الرأى الذى يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة فى إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوربية التى امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تفادياً من تشويه ما فى الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضه الموسيقية فى الشرق وحصرها فى دائرة ضيقة من الركود والجمود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغانى الشعبية ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة » .

« وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب الرأى المتقدم وهو رأى المحبذين اقتباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام » .

ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأى الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأى الأول فى عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام للموسيقى العربية فى الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازم إدخالها عليها لكى تؤدى الأبعاد الصوتية التى تقل عن نصف المقام وهى الأبعاد التى يتألف منها السلم الموسيقى الشرقى .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر مجتمعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحى عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمح وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير فى المجلة الموسيقية التى أشار المؤتمر باصدارها .

وإدارة هذه المجلة يسرها الآن أن تحقق تلك الرغبة فتنشر هذا التقرير القيم فيما يلى :

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيسا للجنة الآلات. وإنى أنتهز هذه الفرصة للأعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق المملوء بروح النزاهه والأنصاف الذى صيغ به هذا التقرير، حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء ممثلا لآراء مخالفيه فى الرأى بانصاف يحاكى إنصاف القاضى النزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التى القيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى الرأى، تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة مما حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا، ألا وهى معضلة (البيانو) وبحث ما اذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأخطر ما صادفهم من المعضلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة اذا ما اتخذنا (البيانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض فى إدخال (البيانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأى المحبذ (للبيانو) يرون فى حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطراً بليغاً على مستقبل موسيقانا، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند اليه أصحاب الرأى المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقى المعروف عند الأفرنج «بالملودى» أو التلحين الغنائى. ويقول الاستاذ زاكس فى مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوباً خاصاً دعونا نلتجىء الى ضمائركم. هل لو طلبنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فتان بموسيقاكم، تقنعون بهذا البدل راغبين؟

إنكم قد ترون فى موسيقانا جمالا يحاكى جمال النقوش العربية ولكنه فى نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهى تتضمن معنى أجل وأسمى من مجرد



القاضى المحقق الاستاذ محمد فتحى

جمالها الشكلى. ألا وهو معناها الروحانى وما أودعته من قوة وحى وإلهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، غربية او شرقية، مجرد جمال الأسلوب، ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر. فالموسيقى كما تعلمون فى أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى، انما الموسيقى الحقيقية هى التى تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور فى قرارة النفس. فهى لسان الروح الناطق، وترجمانها الصادق، أو مقتبساً عبارة معالى وزير المعارف بحروفها فى خطبة افتتاح المؤتمر، «هى لسان العاطفة». فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر.

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغير الأسلوب وهذا فى نظرى أهم الأغراض التى اجتمعنا لأجلها. اجتمعنا لكى نوجد بموتنكم أسلوباً أو أساليب جديدة فى التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالى لنسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت باسلوب جذاب للآذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالى الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة بيتهوفن. فخذوا بيدنا لكى نغير أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، ثقوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص،

فهى طابعنا الخاص الذى يجب علينا ألا نفرط فيه و إلا أفنينا شخصيتنا فى شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لغتها وعواطفها فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضى تغييراً فى الأسلوب ، وأنا لا أخالفه فى ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع فى المعنى ، فأولها خاص بالشكل والعرض ، والثانى خاص بالجوهر ، فاذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً فى أسلوب التعبير أو الكتابة والتضحية بجمال شكلها فأنتم أول من ينصح لنا بتضحية الأسلوب فى سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر فى ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفى دور المهد . إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذى نقرأه خلال أسطرها الموسيقية . فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية فى موسيقانا أشبه شىء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة فى التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها . فكأن المقصود بها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا : أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بآذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب ان تحكموا عليها بآذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها

ثانيا — يجب ألا تحكموا عليها فنيا من مستواها الحالى ، فان الفيتم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب فى ذلك راجعاً الى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية ، ففى هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا الينا أجل الخدم .

ثالثا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتنا التى وإن كنتم ترون بحاملة انها آلات رقيقة حساسة ، هى فى الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الاغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائى الشائع فى الشرق ، فهى لم تكن فى الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحى العواطف البشرية المختلفة التى اختصت بها مع عظيم الأسف ألحاننا ، وهى عاطفة الحب والغرام ، لهذا طبعت آلاتنا بطابع الأنين والشكوى .

فان قيدتم موسيقانا بأغلال هذه الالآت أو قصرتموها على ذلك الاسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها .

أن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقى ما دامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمه للتعبير . فان كانت المعانى الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا فى القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وأن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلالتنا فنحن اليوم نبغى أن تتطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن فى تطورهما لايعرفان وطناً ولا يعترفان بالحواجز القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة فى تعاون مستمر أبد الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هى بلوغ درجة الكمال الذى هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات فى إحدى جلساتها استبعاد الفيلونسل والكنترباس من الآلات الشرقية . إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائى الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس فى تقريره بسبب مافيهما من قوة التأثير وإنى أرى أن هذه العلة ذاتها هى أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية ، إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها فى وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة اليها وخصوصاً أنها لاتتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا . ماذا أحس كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقار البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيلونسل فى حفلة مساء الثلاثاء الماضى ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التى طالما أثارت فى

نفسي إحساساً عميقاً من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضن علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين « بالبيانو » على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لاتصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى الجلسات اقترح عضو محترم بين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأننا قد حرمنا الفيلونسل والكنترباس مع أنهما من الآلات الوترية المطيعة التى لاأثر للجمود الصوتى فيهما ، ولاتختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار وإمعان فى التأثر «ألسنا جديرين بهذه العاطفة » ؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم . فهم مثلنا فى الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء ، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفنى بالاندماج فى شخصية موسيقاهم التى بلغت ذروة المجد . وإنى أرى أن لهم العذر فيما يخشون كما أنه حق علينا لهم الشكر من أعماق القلوب . ولكن لتطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية ، فان آلاتهم فى أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل مايستدعى الحال تعديله بما يلائم الطابع الشرقى ، كما فعلوا بآلاتنا فى العصور الوسطى منذ فجر المدنية الغربية . وإنى ألخص الأسباب التى تسوغ فى رأيى استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلى :

١ — إن الموسيقى فى أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقى بجانب أسلوبها الغنائى الحالى الذى لايعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحى الفن المختلفة .

٢ — إن الحاجة قد تدعو فى بعض الأحوال إلى استخدام آلات لاتكون عرضة للمؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل .

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التى تشتمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر فى الآلات الوترية .

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات مايستدعى استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هى الحال فى موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ — إن البيانو وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمته الموسيقى الشرقية .

٦ — إن جمال الفن اعتبارى ، وهناك من أمزجة الناس من توافقهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطيعة متغافلين عما فى أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ — إن « البيانو » قد تغلغل فى البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجه منها ومثله إذن مثل الكمنجة ، فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه فى أغراض موسيقية شرقية قد يؤدى بنا إلى عكس المقصود ، وهو ما حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ — إن وجود « بيانو » فى كل مدرسة يكون محكم الدوزان طبقا للسلم العربى هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التى كثيراً ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطيعة كالكمنجة ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم فى بدء تعلمهم .

٩ — إن الكثيرين من ذوى الجاه والثروة فى هذا القطر ، ولعل الحال كذلك فى سواه من الأقطار الشرقية ، ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والناى والقانون نظرة احتقار ، ويحجمون عن ممارستها فى منازلهم مفضلين عليها « البيانو » الغربى بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لاتقوم نهضتها إلا على مناكب الطبقة العليا فى سائر الأقطار والعصور . وإنى لا أرى مانعاً من وجوب بقاء البيانو الغربى كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقى تدريجاً ، حتى لانترك فراغاً فى فترة الانتقال تجمد فى خلاله الأذهان وتفقد الاصابع ما كسبته من المرانة ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإنى ممتلىء اعتقاداً ويقيناً راسخاً أننا لايمكننا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواء أكانت ذات أصوات مطيعة أم ثابتة ، بعد إدخال ما تقضى الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التى تلائم المزاج الشرقى . وإننا لانخشى على طابعنا الشرقى من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية

وإنى لايسعنى أن أختم عبارتى دون الأفصاح عما يخالج فؤادى من التأثير العميق لما تجشمتموه من مشقات وماتحملتموه من تضحيات غالية فى سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصح الينا بمالكم من غزارة علم وسعة إطلاع ؛ وهو ما نحفظه لكم فى سويداوات قلوبنا أبد الدهر ، وإنه لجميل راسخ تتناقله الاحقاب والأجيال المقبلة على مر الزمان .

تدوين الموسيقى للعميان

«يجب على الموسيقى أن يعيش دائماً في نفسه ، وأن يهتم بتهذيب باطنه حتى يبرزه نقيا صافيا ، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين شديدة التأثير في الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور ».

هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألمانى وما أصدق مايقول فأن أعدى أعداء الموسيقار إنما هى حاسة النظر ، هى العين التى إن إطاعها أقصته عما تهيأله من التعبير عن العواطف ، والترجمة عن أسرار النفوس ودخائلها .

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً فى الموسيقى من أخيه المبصر ، إذا تساويا فى مواهبهما الموسيقية واستعدادهما الطبيعى ؟

نعم . بل أن نبوغه فى هذا الفن لأسرع ، وأثره فيه لأقوى وأعظم .

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم ، أو كشف عنها جيتا فى القرن الثامن عشر ، كلا بل هى مسألة عرفتها أقدم ممالك التاريخ البشرى ، فقد كان ينتقى أكثر المشتغلين بالموسيقى عند قدماء المصريين من طبقة المكفوفين ، كما يتجلى ذلك فى رسوماتهم العديدة فى آثارهم ومعابدهم . كذلك لم تغفل الممالك القديمة الأخرى ، كالصين والهند واليونان وغيرها ، أمر العميان واشتغالهم بالموسيقى ، وكذلك كانت الحال فى العصور الوسطى وفى الممالك الاوروبية فى العصر الحاضر .

لقد اهتمت أوربا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والمحافظة عليها وعدم التلاعب فيها ، فلما تم لها ذلك ، فكرت فى تدوينها تدوينا خاصا يستفيد منه العمى حتى لاتحرمهم التمتع بالمزايا التى يتمتع بها المبصرون . فهل اهتدت إلى شىء فى هذا السبيل ؟

نعم . وكان ذلك الفضل لموسيقى أعمى اسمه « لويس براى » *(L. Braille)* اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان ، انتشرت بعد ذلك فى جميع أنحاء اوربا ، وأصبحت دولية متفقا عليها . وذلك النوع من التدوين واف بالغرض تمام الوفاء فانه يبين حدة النغات وأزمنتها ، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفى به تدوين الموسيقى للمبصر .

ولو أتيح لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية مايمحو الفارق بينه وبين المبصرين .

وإن جميع الممالك الأوربية لتهتم عظيم الاهتمام بتعليم المكفوفين الموسيقى ، سيما ايطاليا التى تزيد نسبتهم فيها على غيرها من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتها بهم أن جعلتهم يشتركون فى أكبر فرق الموسيقى المسرحيه .

ويوجد فى مدينة كولونيا - بألمانيا - مكتبة تسمى « المكتبه الموسيقية للعميان » تحوى كتبا عديدة فى هذا الفن بمختلف اللغات وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان لا يقل فى محتوياته عن فهارس المكاتب الموسيقية الأخرى .

وقد خصصت دار الكتب فى مدينة همبورج قسما خاصا منها بالمطبوعات الموسيقية للعميان كما أصدر فالتر فوجل بمدينه همبورج أيضا مجلة موسيقية خاصة بهم . وليست هذه هى المجلة الوحيدة من هذا النوع فان لها مثيلات فى انجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها

ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصه بتدوين العلامات الموسيقية للأدوار والأغانى المختلفة ، بل تعدى ذلك إلى التأليف فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة فى علوم الهارمونى وتعليم الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين الخاص بالعميان .

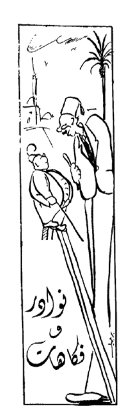
وهكذا تتمتع تلك الفئة فى أوروبا بما يتمتع به المبصرون .

وقد يعجب الناس من أمرنا فى مصر ، وعميانها يربون على المائة ألف من مجموع سكانها ، كيف ساغ لنا أن نغفل هذا الواجب المحترم ، ولا نعنى بادائه الأداء المفروض ؟

أكان ذلك إهمالا أم تقصيراً ؟

كلا . وإنما الأخذ بالأسباب ، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل الجليل قياما يكفل له الحياة .

نعم فان المعهد دائب على التفكير فيه ، وربما خرج لابناء وطنه بهذا المشروع الجليل ، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات وتكاليف ؟



هذا باب نتنادر فيه على القراء ، فنحدثهم بنوادر الموسيقيين وما كانوا عليه من حرية الفكر واللباقة فى تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيما يقصدون إليه من المرامى والمغامز .

وأهل الموسيقى فى كل عصر ، وبخاصة البارعون فيها ، قوم مطلقو الخيال لايقيدهم تقليد اصطلح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا فنهم الذى يقدسون له ، يؤمنون بوحيه ويخضعون لالهامه .

وإلى القراء مايتفكهون به من نوادر أولئك الفنانين الملهمين

؟؟

قال الحسن بن على العلوى قلت لمغن غنى، قال هذا أمر ،قلت أسألك ، قال هذا حاجة ، قلت إن رأيت ، قال هذا إبرام فقلت فلاتغن ،قال هذا عربدة .

ينسى غداءه

دخل بيتهوفن أحد المطاعم ودق بيده يستدعى غلام المائدة فلما أبطأ أخرج بيتهوفن كراسة النوتة وشرع فى تأليف الحانه وتدوينها ، فلما جاء الغلام ورأى بيتهوفن منهمكا فى عمله ابتعد عنه مخافة أن يزعجه .

وماهو إلا أن أتم بينهوفن لحنه حتى نهض فجأة وهو يصيح « الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته الغلام بقوله « إنك لم تطلب شيئاً ياسيدى »

موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمناء إلى الأمبراطور جوزيف أمبراطور النمسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد الأمبراطورية .

فقال له الأمبراطور أعفوا موزار من التقاليد ودعوه وشأنه فان فى استطاعتى أن أجد كل يوم قائدا ويعجزنى أن أجدكل يوم موزار .

نذير المـــوت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذ له فسمع صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا القيثارى لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه سمع صوتاً رديئاً وتأليفاً غير متقن فقال لتلميذه زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت هذا يدل على موت البومة .

الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكا فى العمل بين الكواليس فى مسرح بايرويت الخاص باخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يتوجه إلى مقصورته حيث كان يشهد الرواية فى نفر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه فاعاد كبير التشريفات الأمر الملكى فأعرض عنه فاجنر فلما كرر الرسول الأمر لثالث مرة فزع فاجنر وصاح به محتدا « كيف تجرؤ أن تصدر إلى الأوامر فى بيتى ؟ إنصرف وغادر المكان سريعاً » .

من الدين !..

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوجوولف وفاء ماعليه من المال فاجابه أنه معدم فقال الموظف « إذن من أين تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟ ؟ »

المحرر

لاينقضى للديون عمرٌ مادام للأقتراض عمرُ

القصص الموسيقى

بيتهوفن

لم أر مخلوقاً كبتهوفن أغدق الله عليه المواهب بسخاء

شيلر

فى هذا العالم الملئ بالأمل والألم ، والفرح والترح ، ناس تنظمهم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كناهم وأسماؤهم . ولكنهم غير الناس ، فيما خصهم الله به من المزايا ، وفضلهم به من المواهب ، وأفردهم به من الصفات . وهؤلاء أغراض الأيام فى حقدها ، والسنين فى كيدها ، تفتن فى الزراية عليهم فيزدرونها ، وينصرفون عنها ، أملأ ما يكون بالعزة نفوسهم ، وبالأباء طباعهم . ينسون الحياة الدنيا وساكنيها ، لا يشغلهم بهرجها ، ولا تخدعهم زينتها ، هم فى حياة روحية عالية الذرى ، مؤرجة العبير ، معطرة الشمم ، لا تشخص أبصارهم إلا الى مورد واحد هو ذلك النور الأبدى الذى يستمدون منه عظمتهم .

* * *

فى حديقة كبيرة ؛ فى مدينة من أعمال الرين ؛ فى ليل صيف جميل ؛ حيث أطل القمر على عشيقته الأرض فلبست من أجله حليها من الخضرة ؛ وناجت الأزهار النجوم ؛ وقبّل النسيم أوراق الأشجار فترنحت طرباً .

فى هذا الليل الجميل ؛ جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية ؛ فرحين مستبشرين بجمال تلك الطبيعة ؛ وقد تجمعت الطيور فغنت فوق ما حولهم من أشجار الزيزفون : وتدفقت مياه الرين فسمع لخرير تيارها صوت جميل .

هنالك صدر صوت ناعم : صوت فتاة صغيرة تقول جدتى ، أماه ، « لودفيج » (١) ، ما أجمل تلك الطبيعة الساحرة ، إن تلك الليلة عندى خير من ألف شهر ، وإنى أشعر أن الله يتقبل فيها الدعاء ويمنح عبده أمنيته .

فنظرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة ، ووضع الشاب يده على شعر أخته الذهبى ، وقال أيتها العزيزة بماذا تحلمين ؟

وأى شئ تعتقدين أنه أجمل ما فى الأرض ، وما هى أثمن هدية يستطيع الانسان أن يسأل الله نيلها ؟



بيتهوفن

فقالت الصبية جادة : أثمن هدية ؟ إنك يا جدتى خير من يجيب على هذا السؤال ، فقد عركت الدهر تلك السنين الطوال وأصبحت لك فيه حنكة واسعة. ثم حولت الفتاة وجهها الى امرأة كانت جالسة فى ظل شجرة يانعة من أشجار لزيزفون .

« أجمل شئ وأثمن هدية ياعزيزتى هو النور » . لقد كانت العجوز لا تبصر ، فانها كف بصرها منذ عديد السنين ، فحرمت التمتع بجمال الطبيعة .

صدر ذلك الجواب من قلب مفعم بالآلام ، غير أن لودفيج وكان غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع « كلا كلا . ليس النور بأعظم هبة للانسان ، ما النور إلا منحة جميلة ،

---

(١) الاسم الاول لبيتهوفن

وسعادة مؤنسة، وتسلية حلوة، لكنه ليس أثمن شيء، ليس هو الحياة».

فأمسكت الصغيرة بيده وقالت «لودفيج الأصوات الموسيقية» قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجميل وتوقيع شقيقها على البيانو مما يأخذ حقيقة بلب السامع. قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه فى ذلك الوقت من حنين تغريد البلبل فوق شجر الزيزفون.

غير أن بيتهوفن لم يعجبه ذلك أيضاً فقال «أيها القلب الصغير المتأثر بالتموجات المنتظمة، حقاً إن الصوت الموسيقى أفضل من النور، بل هو النور فى صورة معنوية، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هى أفضل شيء. أماه لماذا لا تسمعينا صوتك؟» فاقتربت الأم بصدرها الى ولدها وقالت «أى بنى: أفضل شيء هو الحب» فقال بيتهوفن وقد هاجت أعصابه «أيتها الأم المحبوبة لقد بعدت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم. وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق. أريد أن أحيى. واعلموا أيها الاعزاء أنى صادق فيما أقول. إن أثمن هبة يهبها الله عبده، هى قوة الابتداع، وإنى أشعر ببذورها تنبت فى صدرى. اللهم هبنى من لدنك تلك الهبة وحدها. واسلبنى من أجلها كل شيء سواها مما يسألك الناس إياه. اللهم اسلبنى كل منحة دنيوية وهبنى من لدنك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمعونتك دنياى أنا. كلا لن أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوتى وأمرى. اللهم إنى لا أقنع فى حياتى بتلك الأرض الحقيرة الضيقة. الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها، ولكن ليس بطريق الحواس البشرية. وسأرى، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إيه ما أسعد من يحبه الله، إنه لن يتعذب قلبه الضعيف البشرى».

قال ذلك ونهض من مقعده، كأنه كان يصلى، وقد شعر مجالسوه الثلاثة بعاطفة غريبة فغدت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع. وحجب القمر سحابة كثيفة. وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار فى السقوط. وهكذا غدرت بهم الطبيعة فبارحوا الحديقة إلا «لودفيج» فقد ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادى ربه، فأنزل الله سبحانه وتعالى عليه رسالته، وغدا بيتهوفن نبيه فى هذا الفن المقدس.

وفى عام ١٧٩٢ غادر بيتهوفن مدينة بُنْ Bonn مسقط رأسه. ورحل الى فينا. وقد لازمته منحة الله طوال حياته. فعاش لا يعبأ، غنَّت الناس حوله طرباً بأناشيده، أم بكت من قطعه المحزنة. جثا الناس امام عظمته أم نقمت عليه. وهكذا خلق بيتهوفن فى كل قطعة من قطعة التسع المعروفة بالسنفونى دنيا جديدة يسكنها خلق جديد. وهكذا ظهرت أوبرته «فيديليو» فكانت درة تكلل بها تاج الأوبرات حتى اليوم. وهكذا ابتدع من فرديات البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات «الأوفرتير» وغيرها ما يظل حياً الى الأبد.

ولكن الدنيا التى ازدراها وانصرف عنها، أبت إلا أن تثأر منه. فسطت عليه. وختمت على سمعه. وجعلته أصم. لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين. ولا يتمتع من نغمها بحنين. فكأنما حرمته الدنيا أخص ما يعشقه من حياته الروحية العالية الذرى. بعد أن نفض يده من متاع الدنيا الزهيد. عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس. رحب الصدر للألم. حسن الاستقبال للمكاره. ماشكا يوماً، وإن لم يره الناس باسما

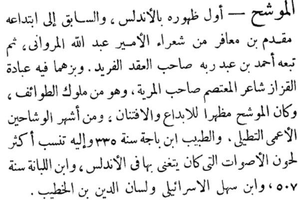
«أماه. أماه. أريد الآن أن أحلم. أريد أن أستريح الى السكون لقد أنهكتنى اليقظة. وأرهقنى الابتداع».

كذلك لفظ بيتهوفن نفسه مع هذه الكلمات. وفاضت روحه الى الرفيق الأعلى. تودعها أمانى عشيراته الثلاثة — النور، وأصوات الموسيقى، والحب. ولكن نور بيتهوفن لم ينطفىء، وأصوات موسيقاه خالدة، وحبه يمعن فى قلوب جميع المخلوقات الذين صفّى نفوسهم وطهر أرواحهم وحرر مشاعرهم؟

الشعر الغنائى

الموشح

للشاعر المطبوع ، والكاتب المبدع
الأستاذ على الجارم المفتش بوزارة المعارف



الموشح — أول ظهوره بالأندلس ، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . وبزهما فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية ، وهو من ملوك الطوائف ، وكان الموشح مظهرا للابداع والافتنان ، ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلى ، والطبيب ابن باجة سنة ٥٣٣ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التى كان يتغنى بها فى الأندلس ، وابن اللبانة سنة ٥٠٧ ، وابن سهل الاسرائيلى ولسان الدين بن الخطيب .

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمه جماعة من الشعراء ولكنهم لم يبلغوا شأو الأندلسيين ، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المرنة .

ومن أول المحسنين فى هذا الفن من المشارقة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التى لايزال يتغنى بها إلى اليوم : —

كللى ياسحب تيجان الربا بالحلى * واجعلى سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن اشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبى « كان ينظم الشعر الرقيق ويدرى الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويغنى به المغنون وكان يلعب بالقانون » .

والذى دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ فى شطر أبحره أو جزئها أو نهكها ربما



لا يجرى مع النغم الذى يريدونه ، ورأوا أن المشارقة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حراً طليقاً ، بل كان الوزن الشعرى يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقا ، ومثل ذلك مثل من يشترى الثوب مخيطاً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملاءمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشارقة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذى ساعدهم على ذلك أن الشعراء فى العصر العباسى الأول تصرف بعضهم فى الأوزان كمسلم بن الوليد ، ثم تصرفوا فى القوافى كما تراه فى بعض أشعار بشار وابن المعتز ، فكان هذا التصرف تمهيداً لابتكار الموشح الذى تصرف فى الوزن والقافية معا ، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كموشح ابن سهل الاسرائيلى ، وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيرا ما يبتكر له الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تجىء إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

على آلات الموسيقى خالية من الكلام ، فكان المغنون يأخذون اللحن منها ، ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته ، وسواكنه ، وينظمون الكلام على هواه ، وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزونا .

ولم يسبق الأندلسيون المشارقة إلى الموشح لسبقهم إياهم فى الموسيقى والغناء ، فان المشارقة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين ، وقد برعوا فيه وأبدعوا ، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يموج بذكرهم كتاب الأغانى . والأندلسيون عيال على المشارقة فى هذا الفن ، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثانى ، فقد كان فى خدمة المهدى العباسى ، وكان تلميذاً لاسحاق الموصلى ، ويزعمون ، فيما يزعمون ، أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه فى أعين الخلفاء ، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد ، غير أن اختيارها لم يكن موفقاً ، فلم ينتخب أرقها لفظاً ، ولا أغزرها معنى . ولا أبعدها فى الافتتان اللفظى وزناً . وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معاً فلم تظهر ألفاظها ، ولم تضح معانيها ، وكل الذى يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص . والتزم المغنون أيضاً أن يجعلوا التوشيحات مدخلا للأدوار . فهو عندهم كالحتم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور ، وفى العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات ؟

أدب الموسيقى وفلسفتها

أبو الفرج الأصفهاني

أسلوبه البياني في التأليف

« للكاتب الأديب الأستاذ خلدون »

أسلفنا القول في كلمتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دوّن تاريخه وجمع شتاته ، وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للغناء والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همته وأذكيا من حماسته حتى نشط إلى التأليف. فلو أن أدباء العرب كان من همهم في يوم من الأيام أن يحتفلوا بتكريم أعظم رجل في تاريخ الآداب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقا كالشمس في رائعة النهار . يخطف سناه الأبصار ، ويضيء ذكره الأمصار ، ويملأ اسمه القلوب روعة ويفعم أثر النفوس جلالا . وإني لتأخذني نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصري على اسمه في كتاب ، ولولا أني من المؤمنين الذين يجانبون السرف في التعبير لأجزت سجدة من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقيين ، ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلا عظيما وجاهاً كبيرا ، ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسبغ عليهم منته وأكثر لهم من عوارفه ، فجاء خيراً من جميع نواحيه . عظيما في جميع جوانبه ، مايكاد المرء يفتقده في مجال كريم من مجالات الأدب حتى يجده السابق المجلي ويلقاه حامل العلم ورأس الطليعة .

ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البياني البليغ الذى رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلا أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقوة الاقناع ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتنع .

وكأين من أديب طارت شهرته وذاع في الآفاق صوته وتأدب بأسلوبه المبتدئون وأحنى الأدباء له الرؤوس ، والفضل في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأديب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجناه القريب المنال ، هذا وأبو الفرج يهش له ويرحب ، ويدني له ويقرب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتلميذه والسخاء عليه حتى يخرجه أديباً متمكناً وكاتباً مفتناً . فان استزاده أدبا زاده وإن عاد إليه كان به حفياً وعليه منعما متفضلا .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسموا مناهج لا يكمل للمرء دينه حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويعكف عليه سنين طويلة حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا فلنا في القول رخصة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم يحج اليه ويجاوره ويصفيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طاول وكابر . وشبه له في الأدب وفتن به الدهماء وخدع فيه نفر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظير ذلك أنه يجمع إلى السهولة المتانة . ويقرن القوة بالسلاسة . ويتحامى الألفاظ المستكرهة . ويجنف عن التعابير الخشنة . ويتخير الكلم وينتقي الجمل . ولا يدع اللفظ يخدعه عن نفسه بل يمتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ومخارجها فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فان كانت متآلفة متسقة قبلها ثم أضاف إليها أخرى مماثلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة القياد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً مساغاً وصفواً مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذى صيغت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .

ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد فى الكتاب كله ولم تشبه عائبة الخلط والترقيع .

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التى انحدرت إليه بالرواية أو أنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسمو بها إلى مستواه

وقد قول أبو الفرج « نقلت عن كتاب من فلان » فهنا لا مجال للشك فى أن الأسلوب أسلوب المنقول عنه إذ أن هناك فرقاً لا يخفى بين قوله « حدثنى » وقوله « نقلت » فهو فى الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفى عليها من أسلوبه وليس الشأن فى النقل مثل هذا .

وقد وضح مما أسلفناه أن أبا الفرج نفخ فى كتاب الأغانى من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته ، فأنت تجده فى كل صفحة بل فى كل سطر وإن شئت ففى كل كلمة .

ومن محاسن أسلوب أبى الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله فى التعبير ، مع غلبة السجع على الأساليب فى عصره فكأنه كان أمة وحده فى الأسلوب ينضح من معينه الخاص ، ويصدر عن أدبه المستقل : فلا تقليد ولا محاكاة ، ولا تعمل ولا تصنع ، وإنما عفو الخاطر وإسعاف البديهة .

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربى من أسلوب أبى الفرج قد جاء عفواً لم يقصد اليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شىء من التجويد أو محسنات الصناعة ، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه فى أغانيه أن يخرج للناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاش له فى بال . ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغانى كان أديباً بطبعه فألف أغانيه ماتحاً من هذا الطبع صادراً عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التى وافى إليها وهى تسجيل فن الغناء وذكر ما انساق إليه القول من أدب وتاريخ . فأما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك ما لا يتقبله العقل ولا تهدى إليه البصيرة المنيرة .

على أنه لو جاء أديب يقرر أن الفائدة التى يفيدها قارىء الأغانى من أسلوب أبى الفرج لا تقل عما يفيده مما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيما ذهب إليه شىء من المبالغة أو الاسراف .

ولأسلوب أبى الفرج مزية على غيره من الأساليب ، تلك أن هذا الأسلوب كأنما قد كتبه صاحبه يصلح فى كل زمان .

وقد أدركنا الناس يشيدون بهذا الأسلوب ويتغنون بمحاسنه ونحن اليوم نردد بعض ما قالوه وسيأدب خلفاؤنا على مثل هذا وأعقابهم من بعدهم . وأحسب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارعة والطرائق البيانية الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لسر اللغة ووقف على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق . وليس من شك فى أن أحق الأشياء بالبقاء أصلحها وأشدها نفعاً .

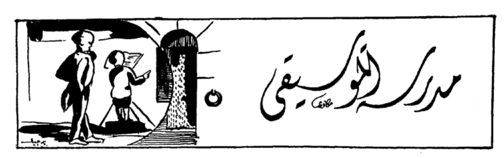
ولما كان أسلوب أبى الفرج صالحاً للتعبير فى كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة ، مؤديا لكل غرض من أغراض البيان . فهو أحق الأساليب بقاء وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء

فأسلوب أبى الفرج فى الوصف هو أنموذج البلاغة فى اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صغار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين تفهمه . هذا على أنه من الطراز الأول فى الأساليب وليس الشأن مثل هذا فى غيره من أساليب أئمة البيان وفحول البلاغة فى اللغة العربية فقد انطبع معظمها بطابع العصر الذى عاشوا فيه .

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالايجاز وينحون نحو الاختصار ويجتهدون أن يؤدوا أكبر المعانى فى أقل الجمل وأن يقربوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيبه الخاصة ويحاولون أن يدعوا الألفاظ الوحشية تموت فى عزلتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأبيها على الكاتب وندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما يوصف به أسلوب أبى الفرج الاصفهانى فى أغانيه

ونحن نكتب هذا ليقرأه الناس وهم بين رجلين : رجل قرأ الأغانى ودرسه وأفاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ما نقوله ، وقد يرى فيه بعض القصور ، ونحن نقره على هذا الرأى ونعتذر من القصور والتقصير ونتمنى أن نوفق لأداء بعض ما طوق به أبو الفرج رقاب الأدباء من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم .

فأما ثانى الرجلين فهو الذى لم يواته الحظ بقراءة الأغانى أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سريعة أشبه شىء بنقر العصافير فهو يعجب مما نقرره عن أبى الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ فى الحكم وشطط فى القضاء . ونحن ندعو أخا الظنة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغانى ويكثر من النظر فيه ثم يمتحن نفسه بعد ذلك فاذا أرضته نتيجة الامتحان فانا لا نقتضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزباً فى التشجيع لهذا الأمام العظيم ؟



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثانى

أوضحنا فى الدرس الأول أن الموسيقى تتركب من سبع نغمات أساسية تكرر نفسها صعوداً وهبوطاً، كما بينّا تلك النغمات على آلة البيانو، التى تعتبر أصلح وسائل الايضاح للمبتدئين، لمعرفة مواقع هذه النغمات وترتيبها بعضها بالنسبة لبعض.

الحلقات السلمية :

يمكن أن نكوّن حلقات عدة من تلك النغمات إذا ابتدأنا من أى منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها. فيمكننا مثلا أن نبتدىء بالنغمة «فا» ونكوّن الحلقة الآتية « من الشمال إلى اليمين » : —

مثال « ١ » فا١ مى رى دو سى لا صول فا

كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة «سى» ونكوّن الحلقة الآتية :—

مثال « ٢ » سى١ لا صول فا مى رى دو سى

وهكذا . . .

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلمية، لأنها تأخذ فى بنائها الترتيب التدريجى . وتسمى النغمة الأولى التى تبنى عليها الحلقة «أساس الحلقة» ، والنغمة التى تنتهى بها الحلقة «جواب الأساس» .

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثمان نغمات، ضمنها أساس الحلقة وجوابها .

الحلقات السلمية الصاعدة والهابطة :

فان جرى ترتيب النغمات فى الحلقة السلمية على نحو ماتقدم « من الشمال إلى اليمين » سميت « حلقة سلمية صاعدة» إذ تزداد نغماتها فى الحدة تدريجاً . فان تعاقبت من اليمين إلى الشمال سميت « حلقة سلمية هابطة » إذ تزداد نغماتها فى الغلظ تدريجاً هكذا : —

مثال « ٣ » دو سى لا صول فا مى رى دو١

وتسمى النغمة التى يبتدأ بها فى مثل هذه الحلقة «جواب الحلقة» والنغمة التى تنتهى بها الحلقة «قرار الجواب» .

المرتبة أو الديوان أو الأوكتاف :

وكل ثمان نغمات تبنى على الصورة المتقدمة أى تأخذ فى ترتيبها الترتيب التدريجى (السلمى) صعوداً أو هبوطاً وتنتهى بجواب الأساس (فى حالة الصعود كما هو الحال فى مثالى ١ ، ٢) أو بقرار الجواب (فى حالة الهبوط كمثال ٣) ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف (١) .

الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغمات السبع الأساسية بشكل يغاير الترتيب التدريجى الذى راعيناه فى بناء الحلقات السلمية ، بل بمراعاة قيود أخرى فى ذلك الترتيب ، كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف الرابعة ، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها . فمثلا يمكننا أن نبنى الحلقة الآتية على الأساس « دو » هكذا « من الشمال إلى اليمين » :—

مثال « ٤ » دو٢ لا فا رى سى صول مى دو

١ ـ أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتينى (Oktavus) ومعناه ثمانية

وبمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يبتدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فمثلا يمكننا أن نبنى الحلقة الآتية على الأساس « فا » هكذا « من الشمال إلى اليمين » : —

مثال « ٥ »   فا٣ دو صول رى لا مى سى فا

وبمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التى تليها فى الترتيب التدريجى ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمات التى تليها ، وهكذا . ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

التدوين الموسيقى « النوتة الموسيقية » :

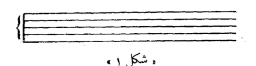
ولقد حاول الناس فى مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل مملكة من الممالك المتمدينة أثر فى تطور هذا التدوين .

وسنشرح فيما يلى بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها فى جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى « بالنوتة الموسيقية » ، وهى عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقى .

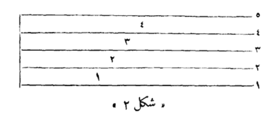
المدرج الموسيقى :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمبينة فى شكل « ١ »



« شكل ١ »

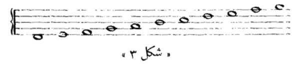
وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأنهار . وتعد تلك الخطوط والأنهار من أسفل إلى أعلى : فأسفل الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالرابع ، كما هو مبين فى شكل « ٢ »



« شكل ٢ »

وقد سبق أن عرفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها فى شكل سلم صوتى ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقى الذى تمثله الخطوط الخمسة هو فى الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات « النغمات » عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوطه الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين « أى فى الأنهار »

وعلى ذلك فالمدرج الموسيقى يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع فى الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس . كما هو فى شكل « ٣ »



« شكل ٣ »

موسيقى الطفل

فى رياض الاطفال

للأستاذ محمد محمد حبيب
المساعد الفنى
بالتفتيش الموسيقى
بوزارة المعارف

ليس من السهل أن يقوم أى فرد بوظيفة التربية الموسيقية فى الطفل وتعهده التعهد اللازم ظناً منه أنه ، على كل حال، سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه الطفل من تلقاء نفسه . إذ من المؤكد ، أن كثيراً من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل الموسيقى عما لو كان قد ترك وشأنه . فمثلهم كمثل الطبيب الذى يكره المريض على تعاطى دواء غير ناجع ، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه . ذلك لأن مسايرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة ، وإلمام كبير بطبائع الأطفال ونشأتهم وميولهم الفطرية وكيفية استثمار مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة .

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة ، فكرة تعهد غرائز الأطفال ، مدارس شتى . نذكر منها ، على سبيل المثال مدرسة «دالكروز» «للحركات الايقاعية التى أسسها إميل جاك دالكروز» *(Emiel Jaque Dalcroze)* بعد أن كان مدرساً للهارمونى بأحد المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة رياضية «حسابية» أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة لتنبيهه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية مما نتج عنه تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإنشاء فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية .

مما تقدم ، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر فى البدء بتعليم الطفل العزف بآلة موسيقية دون أى إعداد سابق ، الأمر الذى كثيراً ما ينتج عنه فقدان محبة الطفل للموسيقى ، وتأثره بها ، لأنه فى هذه الحالة يجاهد بوسيلة صعبة المراس فى سبيل التعبير عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه السابقة أو دراياته الخاصة .

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسى لمعلم أو معلمة الموسيقى فى الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبيه شعورهم الموسيقى وتزويدهم بما من شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقى، وذلك بالعناية باختيار الملائم من الموسيقى ومايصلح منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة .

ولنبحث الآن فى كيفية استخدام غرائز الطفل واستثمار مواهبه الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقى كما قلنا أولا مع ذكر بعض الأمثلة العملية .

إن أول خطوة هى إيجاد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية كانت أو عزفية، على شرط مراعاة حسن الذوق فى اختيارها فان مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استثارة محبته لهذا الفن الجميل حتى إذا مابلغ من النمو الطبيعى درجة كافية وجب البدء بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التى لها علاقة بالموسيقى .

وإنا لنرى أن العنصرين الأساسيين اللازمة الاحاطة بهما فى التربية الموسيقية هما : علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض من حيث استغراق كل منها زمناً معيناً يختلف طولا وقصراً عن الآخر ، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن و النغمة. وهذان العنصران

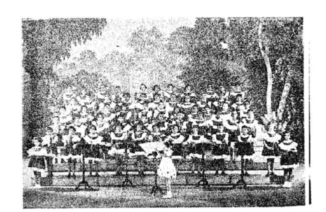
يسهل فصل أحدهما عن الآخر لعدم تعلق إدراك أحدهما بنفس عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر. فاحساس الطفل بأثر حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع، بينما يمكن اعتبار إدراكه للزمن عملية أخرى، لاعلاقة لها بالسمع. ويتضح ذلك من أن للحركات الايقاعية مهما كان نوعها أثراً في ترقية الادراك الزمني. ولكن الصوت في ذاته (إذا نظر اليه مجرداً عن أي شيء آخر) ليست له علاقة ما بالزمن.

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلا عن الزمن الحادث فيه. ولتسهيل ذلك أضرب مثلا بأن يتصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة خاصة، فمن الواضح أن الأحساس بلونها الأحمر يختلف اختلافاً كلياً عن الأحساس برائحتها الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة.

إذا تقرر هذا أمكن السير في كل من هذين العنصرين جنباً إلى جنب بحيث لايهمل أحدهما مدة من الزمن اكتفاء بالسير في الآخر.

إدراك العلاقات الزمنية

إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الأيقاعية. وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالمشى والتصفيق بالأيدى، وفقا لنماذج إيقاعية معينة، وكالحركات الأيقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة، وكالعزف بالآلات



فرقة ايقاعية من رياض الاطفال

الأيقاعية كالطبول والجلاجل والدفوف والمثلثات، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة للوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض. على أن تكون جميع التمارين ملائمة لطبيعة الأطفال، وأن تعطى بطريقة متفقة مع ميولهم، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مثمرة.

وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التى من نوع «المارش»، أو أغانى العمل التى يتجلى فيها ظهور الوحدات الزمنية. لاشعار الطفل عملياً بتساوى تلك الوحدات عن طريق متابعته لها بالمشى فى النوع الأول، وبحركاته التلقائية فى النوع الثانى.

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لألحان تعزف لهم، على أن يكون هذا التعبير عملياً كالتصفيق بالأيدى أوهز الأيدى بالجلاجل أوالنقر بالطبول أو الدفوف، وهنا نرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى العزفية فى أبسط مظاهرها.

ولا بأس فى هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسى يمثل اتجاه نزول اليد أثناء التصفيق أو القدم أثناء المشى وطبيعى أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه (|) من أعلى إلى أسفل، حتى يماثل حركتهم سالفة الذكر. وبعد إضافة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذى يقترحه الأطفال للتعبير عن الوحدة الزمنية هكذا | ثم هكذا | بعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة. وربما اقترح الأطفال فيما بعد البدء برسم النقطة، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى، مساعدة على سرعة الكتابة. وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادىء التدوين الموسيقى بأبسط معانيه أيضاً.

وبمطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذى يسمعونه عند التصفيق، أو المشى للتعبير عن الوحدة الزمنية، حصلنا من معظمهم على المقطع «تك» وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية هكذا :

♩ ♩ ♩ ♩

تَكْ تَكْ تَكْ تَكْ

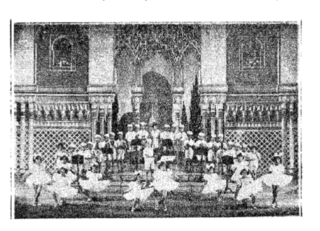
وبسؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف فى هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة ممتداً

حتى بدء صوت العلامة التى تليها وهكذا ، كان من الطبيعى أيضا أن يقترح بعضهم تسمية العلامة تا أو تاك بدلا من « تك » السالفة الذكر . ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار « تا » لسهولتها . وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها فى الأسماء الايقاعية المنقولة عن طريقة إيميه بارى (Aime Paris) والمسماة « لغة الايقاع » (Langue de Durée) ، المستعملة الآن فى رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا :

تا تا تا تا
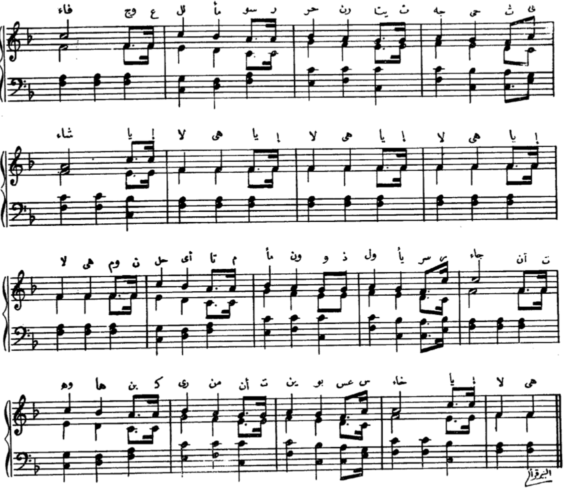
وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضاً بتعلم القراءة الزمنية بابسط معانى القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشى مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الأيقاع « فى العزف والتدوين والقراءة » . وأرينا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقينهم إياها بطريقة تضعف ثقتهم بأنفسهم .



فرقة ايقاعية من رياض الاطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فانه يمكن للقارىء أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل الموسيقى بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف فى الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله فى كل مرحلة ؟



مقطوعات التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف العمومية

لحنه لصوتين : الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني : الاستاذ محمد حبيب
(من كتاب المحفوظات المختارة)

إِمْنَحِ الْعُصْفُورَ رِيشًا   وَكَذَا الْيَنْبُوعَ مَاءْ
وَامْنَحِ الْحُمْلَانَ صُوفًا   وَالْفَضَا ظِلَّ السَّمَاءْ

يَا إِلٰهِي
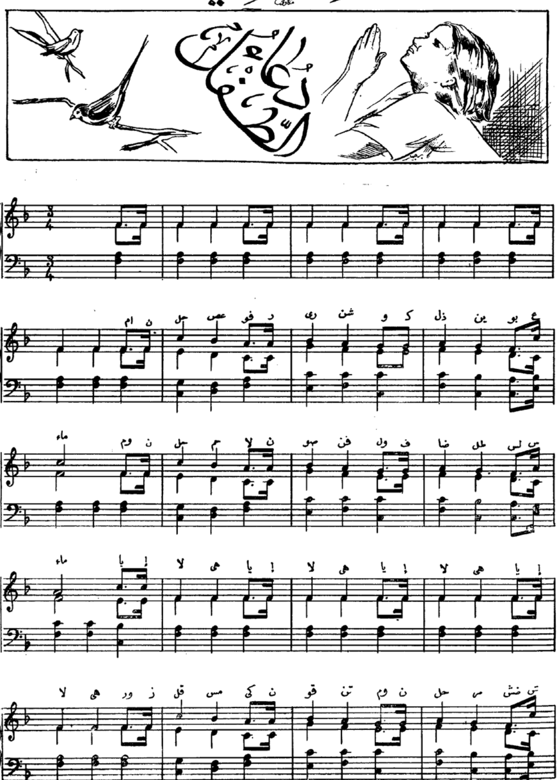
وَارْزُقِ الْمِسْكِينَ قُوتًا   وَامْنَحِ الْمَرْضَى الشِّفَاءْ
وَاجْعَلِ الْمَأْسُورَ حُرًّا   يَتَّجِهْ حَيْثُ يَشَاءْ

يَا إِلٰهِي

وَامْنَحِ الْأَيْتَامَ مَأْوًى   وَذَوِي الْيَأْسِ الرَّجَاءْ
أَنْتَ وَهَّابٌ كَرِيمٌ   أَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءْ

يَا إِلٰهِي

الأناشيد





تتوخى المجلة فى اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التى ينتفع بها أهل الفن ، والهواة ، والناشئين ولن تلغز المجلة فى أسئلتها ، فتعقدها على القراء والباحثين ، ولكنها تمهد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه فى شىء من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والانتهاء إلى رأى قويم فيها ، أشرف أغراض هذه المجلة ، وهى لذلك ستطالع قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات لحمتها العلم ، وسداها الفن .

مسابقة هذا العدد

أجيبـــوا

الناى

العود

الكمان

القانون

« ١ » — أى هذه الآلات مصرى بحت ؟

« ٢ » — أيها أقدم عهداً ؟ وأيها أحدث ؟

« ٣ » — أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟

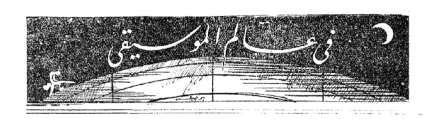
« ٤ » — أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟

« ٥ » — أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟

« ٦ » — أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى الأداء اللحنى ؟

وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونية سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة فى العدد التالى أسماء الثلاثة الأول والمكافآت التى ستوزعها عليهم





دراسة القانون

نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التى تصدر فى برلين مقالا بهذا العنوان فى المجلد الأول من سنتها الثالثة للعالم الموسيقى المستشرق الدكتور لخنان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهى لجنة التسجيل . والدكتور لخنان ، فوق أنه دكتور فى الفلسفة ، عالم راسخ القدم فى علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة .

وله بحوث فيها جليلة الأثر ، عظيمة الخطر ، فاذا نشرنا مقاله هذا فاننا لا نقصد إلا إلى ماعالجه فيه من بحث تناول موضوعا لا يزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى . قال :

كتاب دراسة القانون ، الجزء الاول ، طبع القاهرة سنة ١٩٣٤ تأليف مصطفى رضا ومحمود الحفني ، يقع في ١٢٩ صفحة من القطع الكبير ، مطبوعات المعهد الملكى للموسيقى العربية .

إن هذا المؤلف المدرسى جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة إذ اشترك فى تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية المصرية فى الوقت الحاضر . فأولهما هو مصطفى رضا رئيس المعهد الملكى للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذى يقوم بالسهر على الموسيقى العربية فى مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها وفى بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ مشمولا بالرعاية العالية الملكية ، وكان المعهد متصلا بأعمال هذا المؤتمر اتصالا وثيقا . ومصطفى رضا نفسه أحسن عازف على القانون فى مصر ولقد كان عزفه أثناء انعقاد المؤتمر ساحرا لم يخلب عقول مواطنيه من أعضاء المؤتمر فحسب ، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الأجانب وكانت له فى هذا العزف مهارة فذة فى أمانة شديدة على المحافظة على الأسلوب ، ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل الترعيدات سيما فى التقاسيم وفى انتقال المقامات ما يترك فى المستمعين نشوة تبدو فى هتاف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء .

وأما ثانيهما وهو محمود الحفنى فهو مراقب المعهد وفى الوقت عينه القائم بادارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد استحق مركزه هذا تقديراً لمكانته العلمية فى الموسيقى ودراسته البيداجوجية فيها التى تلقاها فى المانيا وأتمها فى عام ١٩٣٠ ويرجع اليه الفضل فى النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقى فى مصر منذ ذلك التاريخ .

وينقسم هذا الجزء الى قسمين : قسم نظرى وقسم عملى . فالقسم النظرى يشمل بعد تمهيد تاريخى عن تلك الآلة توضيحاً لطريقة العزف بها مزداناً بالصور . أما القسم العملى فيحتوى على خمسين تمريناً للمبتدىء .

---

(١) : المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيقى غير الاوروبية

وإنما يهمنا من الوجهة العلمية فى هذا الكتاب طريقة معالجته لمسألة تعدد الأصوات وهى أحرج مشكلة فى الموسيقى المصرية فى الوقت الحاضر . فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم العصور التى ألممنا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد الأصوات الذى لا يدخل فى تلك الموسيقى إلا أحياناً ويكون مقتصراً على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعزف بأكثر من آلة فى وقت واحد . فمثلا « الزمارة » وهى آلة شعبية تظل إحدى قصبتيها على نغمة ثابتة إلى جانب القصبة الثانية التى تقوم بتأدية اللحن . وكذلك فى موسيقى التخت قد يصحب القانون والعود بعضهما بعضاً أو الكمنجة والناى ، ويسير أحدها على نغمة ثابتة فترة من الزمن . وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة . ولكل منها شخصية فى تصوير الخط اللحنى . نوع من تعدد الأصوات نسميه « الهيتروفونى » (*Heterophonie*) .

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة بجعل أغلظ نغمات أوتار الكمنجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق أغلظ أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه فى تركيا بخلاف بلاد العرب وشمال افريقية . أما العود والقانون فلم يكن استعمال اليدين فيهما فى يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات .

والحقيقة أن الألحان العربية للتخت هى أبعد ماتكون موافقة لتعدد الأصوات . ولو اننا عرضنا مجموعة من الموسيقى غير الأوربية ذات التصويت الواحد وتساءلنا أيها يمكن أن يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فان الموسيقى العربية تكون آخر هذه المجموعة .

وإنه بخلاف الموسيقى الصينية فان الموسيقى العربية نظراً لدقة درجاتها وثروة ألحانها ووجوب إظهار توافق الانتقال بين أنغامها فانها تعد أنموذجا للموسيقى ذات التصويت الواحد السليم

وبالرغم من ذلك فان فى مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات . وليس أصلح هنا من استعمال كلمة استيراد . وإن ماظهر حتى الآن فى مصر من موسيقى تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد تقليد غير موفق لقطع أوربية من موسيقى الرقص أو موسيقى السمر من النوع الساذج المنحط وإن التآليف الثلاثية فيها لتحط من قدر الابتداع فى اللحن « الميلودى » .

وإن الانسان ليعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج عن عادتها فتستسيغ مثل هذا النتاج بل كيف يمكن أن ينافس هذا النتاج الدخيل ، الغراس الأصلى .

وحقيقة ذلك أن هناك عددا قليلا من الموسيقيين يتزعمون هذا الاتجاه يؤيدهم فيه من ناحية ، غير قليل من محبى هذا الفن من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه ، فان غزو الأجهزة الأوربية . من راديو وجراموفون وموسيقى الفلم الناطق ، للشعب المصرى ليزداد سنة بعد أخرى وإن فى الاعجاب الشديد والدهشة التى تقابل بها هذه المخترعات الأوربية مايجعل تقدير كل مايصدر عنها من الألحان تقديراً عاليا . ولقد قام أشهر مغن فى مصر فى رواية « الوردة البيضاء » التى هى أول فلم غنائى فى مصر بغناء « انشودة بحارة الفولجا » الروسية فى لغة عربية ومنذ ذلك الحين تغنيها كل القاهرة .

وإن الطبقة التى اعتادت زيارة أوربا ، وهى الطبقة الموسرة والطبقة المثقفة ، تنظر نظرة عالية للموسيقى الاوربية « وهم أقل فهما لقيمة موسيقاهم وللفرق الدقيق الاساسى بينها وبين الموسيقى الأوربية » . وهكذا وجد البيانو طريقه الى الأسرة المصرية « كما وجدت آلة الهرمنيوم طريقها الى الهند » وكثر استعماله وذيوعه فيها كثرة فاقت ذيوع الآلات الوطنية الموروثة .

ولقد رفض مؤتمر الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من أصحاب مصانع البيانو ، وهم طلاب منفعة ، بخصوص إدخال البيانو فى تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية . غير أن هذا لم يقض على مزاحمة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة لتظهر بجلاء شدة تأثير الحالة الاجتماعية فى بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — فى حياتها الموسيقية وتكوينها الموسيقى . وهذا درس يسجله التاريخ الموسيقى

وإنه لا يستبعد أن يأتى يوماً موسيقار مصرى يكون فى مقدور قوة ابتداعه الموسيقى إخراج تأليف متعدد الأصوات برىء من التأثر الأجنبى ، أوعلى الأقل يعرف طريقه الشخصى وقدرة تطوره فى الأسلوب ، وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة وتدخل الموسيقى الشرقية فى طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون فى أنهما وفقا

بين التجديد الذى يتطلبه الذوق العصرى من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاخلال بطابع الموسيقى الشرقية .

وإنا لنحمد لهما أولا تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غيرمدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتماد على الذاكرة والتواتر .. ويحتوى العددالأكبر من هذه التمارين المدونة على الصوت المفرد ، تقوم اليدان فيه بعزف نغمات متماثلة فى ديوانين متواليين. ومن تمرين ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يبتدىء تعدد التصويت فتنفرد كل يد بما تعزف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمات الأصلية فى الديوان الاغلظ بفرض مضاعفته . وأما فى التمارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تغلب فيه الأبعاد الثلاثية والسداسية والخماسية مع محاولة عمل اتجاهات متقابلة لاتخل بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك اثراً يشعر بشىء من نظام الهارمونى الاوربى . وان ما توقعه المؤلفان ليظهر جلياً فى المقطوعات التى تليها . ويمكن تعليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالأسلوب الموسيقى الذى نما فيه والآخر بصفته مؤرخ موسيقى ملم بعظات هذا التاريخ ، لم يقبلا استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة مشكوك فى أمرها

وإنى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعا فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجهما فى الحركة العصرية لا يسعنى إلا أن أتمنى لهما التوفيق .



مهذب الاغانى

أهدى الينا الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصصه فى « غزل الأغانى » وهو نوع من الشعر ، تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتتمثل فيه المحاسن فى أبدع صورها

وقد ألقينا اليه نظرة عاجلة ، فألفيناه ينم عن روح غنية بالشعر وإلهامه ، وما يتصل به من آيات البيان

ولعلنا نفرد فيه قولاً بعد أن تتم قراءته . ونستكمل مطالعته ، ولا نكتم السيد المؤلف أننا حين وقع بصرنا على عنوان كتابه ، انصرف ذهننا إلى « مهذب الأغانى » للعالم الجليل المرحوم الشيخ الخضرى . فيما أخرجه مختصراً من كتاب « الأغانى » لأبى الفرج

وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدبين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتدبروه

فنهنىء الأستاذ صبرى بمجهوده الحميد ونتمنى لكتابه الذيوع .

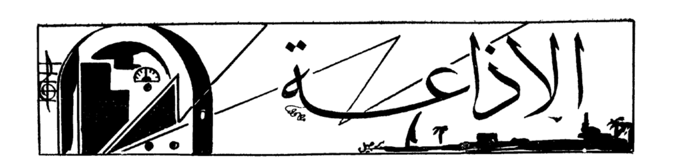
فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥ للنظر فيما سيعرض عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً للمادة ٢٣ من قانون المعهد

جماعة المنتخبات الصوتية

فى باريس جماعة لتسجيل المنتخبات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيق والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه

وقد تلقى معهد الموسيق الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت اليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى مايؤديه معنى النقد . فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود . ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك الأخذ باللين والرفق . حتى يتبين وجه الصواب . وغايتها فيه الحق . ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوما . ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوا من النقاد . تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له مقدرين جهده شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

أغنية بنك مصر

لا أتحدث إليك اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح الأمة فيه . أوائل هذا الشهر . فقد سبقت الصحف إلى ذلك على اختلاف لغاتها ونزعاتها .

إنما الذى أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذى أذاعه الأستاذ محمد عبد الوهاب فى الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه ، وأجاد صياغته . فحيى فيه البنك . ولم ينس مصر ، وابن مصر . ورجال مصر ، واستقلال مصر . ثم نسج ثوب الكرامة من دواليب الصناعة بالمحلة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت فى البحر كالأعلام . وحلق بطائرات مصر كالنسور فى الأجواء . إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التى عالجها فى لباقة ودقة تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المغنى تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى يكون المؤلف والملحن كالحسناء وخيالها فى المرآة ؟

ذلك ماناأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب ، أغلب الظن حسب أن النشيد أغنية ، فالتبس عليه الأمر فأخرجه كما يخرج ألحانه وأغانيه . ولم يشأ أن ينتهز الفرصة ، فيخرجه نشيداً قومياً تتداوله الأجيال ، وتتغنى به الأحقاب .

هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعود أحمد .

أجور الاذاعة

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ، وسوء ماوصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال شريط ماركونى الذى يذيع أغانيهم بدون أجر خاص .

وهذا موضوع له خطره وأهميته ، فانه يتصل بأرزاق طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم . وزاحمهم فى كسبهم فكان لزاماً أن يكون فى الراديو نفسه عزاءهم ومنقذهم .

ولكن المحطة ، للأسف ، لم تنصفهم . ولم تقل عثرتهم . مع أنهم يبذلون الجهد ، ويبلغون المشقة فى ضبط الاذاعة وإجادتها

وأمر هذه الطائفة ، عجيب ، فقد ألقت المحطة بهم بين نارين أخفهما لهيب مشتعل .

فان هم تخيروا معاونيهم من العازفين من طبقة مطعون فى

كفايتها ، فشلت إذاعتهم ، وساءت سمعتهم ، وضاعت الثقة بهم وباءوا بغضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإن هم تخيروهم من درجة المجودين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان . أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وباءوا بالخسران المبين .

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولا له وجدت ، ولا يليق أن تعانى طبقة مجودة من أهل الفن ، حيفاً ، فى غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر فى أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى ، الذين لا تنفك تعاونهم وتعاضدهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصفتهم .

ولعل المحطة تعمل لهؤلاء المذيعين مايحملنا على حمدها والثناء عليها فى الأعداد المقبلة ، وإلا فلن نترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

صدق الله العظيم

يتلو القرآن من محطة الاذاعة مقرىء ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، نمسك عن التعرض لطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور فى كل مكان أن يستمع إلى مقرىء واحد ، وفى مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الاذاعة لأرضوا جمهور المستمعين فى مصر وسائرالبلادالاسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها

ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

محمد صادق

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية ، وطالما تنبأنا له منذ نعومة أظفاره بأنه لابد آخذ يوما ما مكانه بين زمرة مطربى هذه السنين إذ يكون قد كمل مرانا وطاب فناً .
وهاهو ذا يسمعنا من محطة الاذاعة من آن لآخر أدواراً وأغانى توفر هو على تلحينها بنفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامتة يستهل بها إذاعته .

لقد كان موفقاً كل التوفيق فى إذاعتيه الأخيرتين .

الشيخة سكينة حسن

لقد كان لأذاعة الشيخة سكينة حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص فى الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتنا دوراً من مقام النهاوند «كادنى الهوا وصبحت عليل» كان المذهب فيه قوياً شجياً .

وهكذا ظلت تغنى باقى أغصانه بوضوح وجلاء وفن يقدره كل من سمعها من أنصار الغناء القديم .

ابراهيم عثمان

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً . فالأدوار التى يقوم باذاعتها يغلب عليها فن المرحوم والده .
لقد أجهد نفسه كثيراً فى إذاعته الأخيرة ، وكانت «الطبقة» عالية بحيث تتبين تعب صوته فى آخر الاذاعة . . . لقد كانت وصلة الجهاركاه طيبة حقاً ولا يمكن أن نأخذ عليه شيئاً فيها .

المغنى وشريطه

جرت عادة المحطة من يوم أن وفقت إلى تسجيل أغانيها بشريط ماركونى ، أن تذيع على الجمهور كل ما تأخذه من هذه الشرائط فى اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط . حتى لقد نشطت أيضا وأذاعت علينا فى الصباح ماغناه المغنون فى المساء

ليست المسألة معرضاً نشهد فيه استعداد المحطة . أو امتحانا تظهر فيه براعتها فى التسجيل بهذه السرعة . إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه فى السماع ، فلا نذيع اليوم عليه ماسمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملاله وانصرافه عن السماع فى وقت ندعو الناس فيه إلى سماع كل مايذاع ، فتقل ملاحظاتهم ويخف نقدهم ، اللهم إلا فئة واحدة تخرج عن حسابنا فى هذه الملاحظة ، تلك هى فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط فى أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التى أجاد فيها ومواقع الضعف التى اعتورته منها وليتسنى له أن يحكم على من اشتركوا معه فى الاذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم ، وعلى الجملة ، فان الواحد منهم يجلس بجانب «الراديو» كناقد لنفسه تسره

إجادته فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويكتم عن غيره ماقد أصابه من خطأ .

ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تجعل المهلة أسبوعا أو أسبوعين بين المغنى وشريطه . . .

محطة الاذاعة تعتذر

. . . ولما حان الوقت لسماع الوصلة الثانية للأستاذ محمد عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الرمبة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا فى رواية الوردة البيضاء ، إذا بادارة المحطة تفاجىء السامعين باعتذار غريب ينم عن أن حادثا قد طرأ فحال دون إذاعة الشريط ، فأيقنت فى الحال أن هذا العذر الطارىء ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة ، وإنما هو عدم رضاء واحتجاج من بعض الشركات التى عبأت وسجلت أغانى الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تتدارك المسألة بالشكل اللائق فى الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين فى كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عزفا ثنائياً لبيانو وكان يدوى بلا مبرر فى منتصف الليل مع أن برنامج الاذاعة هذه الأسابيع قد طفح بالثنائيات والثلاثيات والرباعيات ؟



برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الخماسي الشرقي

مساء : الشيخ على الحارث ورياض السنباطى « عود منفرد »

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الخفر

مساء : مغنى وآلات ـ على عبد البارى

الأثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائى الليثى

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعى العقاد

مساء : مغنى وآلات ـ الشيخة سكينه حسن

منولوجات فكاهية ـ حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغنى وآلات ـ عزيز عثمان

منولوجات فكاهية ـ موسى حلمى

الجمعة ٧ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس
مساء : مغنى وآلات ـ محمد صادق
عود منفرد ـ رياض السنباطى

السبت ٨ يونيه

صباحاً : الخماسى الشرقى
مساء : مغنى وآلات ـ صالح عبد الحى
قانون منفرد ـ مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونيه

صباحاً : مزمار بلدى ـ حافظ على وفرقته
بيانو منفرد ـ فؤاد حلمى
مساء : مغنى وآلات الآنسة مفيدة احمد

الأثنين ١٠ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد
مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية ـ محمد بدوى ومحمد الصبان
مغنى وآلات ـ الآنسة أم كلثوم
بيانو وكمان

الثلاثاء ١١ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة
مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونيه

صباحاً : رباعى العقاد
مساء : الآنسة احسان عبده
منولوجات فكاهية ـ حسن صالح

الجمعة ١٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا محمد حسن الشجاعى
مساء : مغنى وآلات ـ عبد الغنى السيد
منولوجات فكاهية ـ محمد ادريس
مغنى وآلات ـ الشيخ محمود صبح
عود منفرد ـ رياض السنباطى

السبت ١٤ يونيه

صباحاً : الخماسى الشرقى
مساء : صالح عبد الحى
قانون منفرد ـ كامل ابراهيم

رواية المجلة

موزار

MOZART

٢

ـ ماذا ؟ موزار يجيء الى فينا ؟

ـ نعم . وأى عجب فى هذا ؟ استدعيته لا لأمهد له سبيل الشهرة واذاعة الصيت ، ولكن ليكون فى خدمتى وطوع أمرى ، ويجب أن يفهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا . يجب أن يتبين أهل فينا جميعاً قدرة سالسبورج ويلمسوا عظمتها . يجب أن تبعث فى نفوسهم من دوافع الدهش مايسحر الباببهم . ليس عندهم من يعادل موزار أو يطاوله

ـ أمرك ياصاحب السمو ـ طاعة لأمرك . إن موزار حديث الناس هنا . وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن نيافتكم ..

ـ لاتزد حرفا . أكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المباغتة أشد وأعظم. لاتبح بكلمة مما دار بيننا . سأتكل عليك وحذار . . استودعك الله .

خرج الجراف يكاد يكون مذهولا حائراً ولكن لديه من المشاغل مايذهب عنه الروع والحيرة غير أن شيئاً واحداً بقى عالقا بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التى قضاها فى فينا قد انقضت ولو إلى حين ، فلقد كان المطران لايحتاج إليه إلا فى النادر فكان لدى الجراف من الوقت مايمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها ، أما الآن فلا بد له من التفرغ لأعداد مايلزم لأقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلازم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته . ضاق صدره بهذا الهاجس فتنهد تنهداً عميقاً وانصرف الى حجرته .

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقا بهجاً ، صفا سماؤه ، ونقيت زرقته فاستقبله الناس بالبشر والتهليل .

أقبلت عربة البريد تتهادى فى مرورها بهيتلدورف وهيتسنج من ضواحى فينا ثم تخفف السير وهى تعبر بوابة فينا .

لم يكن السفر فى هذه العربة مريحاً على التحقيق ، فقد كان المسافرون ،

موزار

لتعبهم ، يشتجرون لتافه الأمر ، ويصخبون لأحقر الأشياء وهم يجهلون أن بينهم موزار ، ويتصايحون كلما ارتجت العربة وتزلزلت من مرورها على الأحجار فيضغط الركاب بعضهم على بعض ، فتضطرب أجسامهم ، وترتج أدمغتهم ويسارع بعضهم الى نافذة العربة يتعجل الوصول ، ويتبين الموقف

وشد ماأحس السفر الآمهم حين خفف السائق من سرعة الخيل ـ وفاق التعليمات ـ ونفخ فى بوقه أغنية « فى نسيم الربيع »

ووصلت العربة أخيراً إلى ميدان استيفان فى الساعة التاسعة صباحا فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق . وأعضاء جسمه تتوجع جميعاً من طول السفر ومشقته ، وهو يقول « أشكر لك من كل قلبى » لخملق فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستطلعاً فقال له موزار « هل تساعدنى على حمل حقيبتى الى شارع سنجر مقابل بعض دريهمات ؟ »

فرح الصبي ، وكان بالطبع فى حاجة الى الدراهم ، وتلقف الحقيبة من السائق وحملها متلهفاً

وقف المارة والمتسكعون فى الطرقات يشاهدون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهى فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأفانين أدمغتهم

امام باب القصر التى موزار عصاه واستقرت به النوى فتلقاه البواب ساخراً يقول

ـ هيه ياسيد موزار . إقترب . جئت فى آخر لحظة ، قبل فوات الوقت . إنه فى انتظارك . فوق . يترقب مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوى

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزا حتى دخل البهو ، ويظهر أن طول غيبته أنساه المتبع من التقاليد فقد رغب فى دخول حجرة الأستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذبه من طرف ردائه وزجره قائلا

ـ لاتعجل فما تفيدك العجلة شيئاً . . . آه ! ! أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

ـ أشكر لك فضل سؤالك عنى ، ولكن لماذا لايسمح لى بالدخول ؟

ـ بالترتيب ، من حضر الأول فالأول

ـ لكنى ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيرى إليه

ـ جائز . لكن ذلك لايغير التعليمات التى صدرت الى . انتظر حتى يأتى دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتململ من الغيظ وينتقل من مقعد إلى مقعد كلما أخلى الرجل الذى يسبقه مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة ، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمرأ لذة الحرية فى باريس وميونخ فنانا مبدعا يفعل مايشاء ولهذا ظل طوال وقته يعض النواجز ، ويصر على أسنانه كأنه يبتلع دواء مراً

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزيارة أن ينتهوا ، وجاء دوره فناداه أنجل باور باسمه فنهض مسرعا ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هنالك كان المطران يتبوأ عرشه فى ردائه القرمزى ، رداء الكرادلة ويداه فوق صدره ، والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فتلوح ثياب المطران كأنها فى أتون من لهب ، ويتلألأ فى صدره صليب المطارنة وتشع من أحجاره الكريمة ـ الماس والياقوت والفيروز ـ أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

بهرت موزار هيبة المطران وأبهته فانحنى إلى الأرض صامتاً . ساد سكون رهيب لم يدم طويلا فقد رنّ صوت المطران فى حدة يقول لموزار « اقترب » فتقدم موزار خطوات فصاح به المطران « قف » فوقف الموسيقار ينتظر مايتلقاه من الخطاب والمحادثة

صوب المطران إليه بريق عينيه فتمنى موزار لو تبتلعه الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات القاسيات المليئة بالحطة والامتهان . إنقضت لحظة رهيبة كاد موزار يموت من هولها

ـ هل أنت رئيس فرقتنا الموسيقية ؟ أأنت فولفجانج أماديوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب فى إنكار كأنه لايعرفه فأجابه الفتى موزار ، فى شيء من الشمم

ـ نعم . أنا موزار

ـ كدت لا أعرفك من طول اغترابك وبعادك ؟ أهكذا تظل بعيداً عن سيدك ، بعيد الدار ، نائى المزار ، تلهو وتمرح فارغ البال كسلان معربداً

غلا الدم فى رأس موزار واشرأب ببصره إلى المطران يفحصه بأشعة عينيه الجذابتين وقال

عفواً ياسيدى . ليس الفراغ ولا الكسل ولا العربدة من طبعى ولا هى فى خلقى . إعتقد يامولاى أننى ماأضعت لحظة من أجازتى عبثاً.

ـ أتسمى ماتأتيه من الألعاب الموسيقية عملا وشغلا ؟ حسناً

ستتكلم فى هذا بإيضاح . إن إخوانك الموسيقيين جميعاً الذين استدعيتهم الى هنا لبوا على جناح السرعة وأطاعوا أمرى وجاءوا مسرعين ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم فقط تجىء أنت . فكيف أستبحت لنفسك هذا التأخير وارتكبت هذا التقصير ؟

ـ ياصاحب الأمارة العالية . إن مواصلات البريد لميونخ تأخرت لتراكم الثلج فتعذر على الوصول فى الأوان . كان الثلج ياسيدى مخيفاً مرعباً

ـ حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلا

ـ لاعذر . أعرفك مدى حياتك خبيثاً ، كذوبا ، مستهتراً . ثم استوى على ساقيه وصاح

ـ سأنتقم منك . وستكفر عما جنت يداك

ـ الأمر لك ياصاحب الأمارة العالية

عاد المطران فجلس متوركا موزار ثم خاطبه فى لهجة أخف حدة قائلا

ـ فى الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد فى الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند برونتى . سيغنى شيكاريللى ، وأنت ستصحبه . فاهم ؟

ـ نعم .

ـ شىء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمعى وبصرى ولهذا أمرت أن يعدوا لك الحجرة الصغيرة التى تجاور كلينماير ، فيها تبيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إنتهيت . إذهب . وأشار بيده إلى الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يترنح كمن أصيب بحجر فى رأسه ، وقصد فى التو إلى الحجرة الصغيرة التى خصصت له ، هنالك ارتمى على مقعد ، وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون مغشياً عليه

ياللهول ! أهذا هو موزار الذى دوى العالم باسمه ، وهتفت له ايطاليا وفرنسا وبافاريا ؟ أهذا هو موزار الذى حملته الأيدى والأكتاف ؟ أهذا هو موزار الذى يتلهف العالم على رؤيته ، والذى ينزل من قلب الدنيا منزلة لم يسبقه إليها أحد ؟

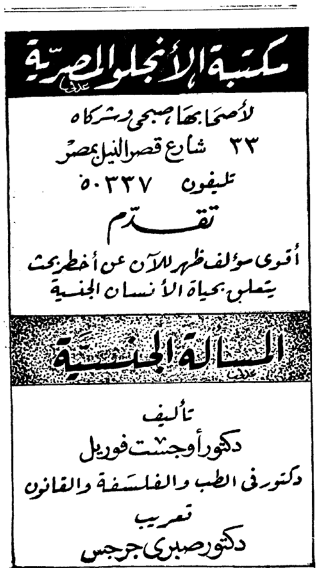
وى ! وى ! يا إرادة السماء أين المعدلة ؟ أهكذا يخضع الأتباع إلى متبوعيهم ، فيتحكمون فى أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟

أى زمن هذا البشع ؟ الذى يجعل أقدار العباقرة وذوى الجهود الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

ليس لنفس أبية أن تعيش فى هذا الجو الموبوء بجهالة الغطرسة ، إنما يسكن إلى هذا العيش نفوس الأذلاء العبابيد . . أيقف موزار بابواب الردهات ، وجدران الحجرات يحى من يريد ومن لايريد ، ثم لايخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار ! ذلك الرجل الفنان العبقرى الذى يصافحه ، خارج بلاده ، الملوك والأمراء مصافحة الصديق المحبوب ، يقف بباب أميره ذليلا ، كسير القلب ، مهيض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وفاضت بالدمع مقلتاه ، وخر جاثيا يصيح « ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا العيش المر ؟ » ثم أجهش فى البكاء .

فى هذه اللحظة فتح باب الحجرة ، فى هدوء ، فاذا كلينماير



مستشار البلاط ، يجول ببصره فى أرجائها ، حتى إذا وقع بصره على موزار ، اندفع إليـه متهللا ، ماداً له ذراعيـه يريد أن يحتضنه وهو يقول فى لهفـة « موزار ! عزيزى موزار ، » وقبض على كلتا يديه ، فاذا بهما تسقطان كأنهما يدا قتيل .

فزع كلينماير ، واشتدت دهشته ، وزادت حيرته ، وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا تمالك نفسه صاح

ـ موزار ! ياصديقى ، ماذا بك ؟ ما الذى أصابك ؟ نفس عنى وتكلم . أنظر إلى ياصاحبى ، ألست ترانى ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كلينماير ، صديقـك الوفى القديم ، حياتى رهن إشارتك ياموزار تكلم وأرح نفسى فانى أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتمى فى حضن صديقه يقبله ، ويغسل وجنتيه بدمعه ، ويحاول الـكلام فتخنقه العبرة ، حتى إذا سكن جأشه قال فى حسرة

ـ معذرة ياصديقى وألف معـذرة ، إن هـذا الأمير كان شره مستطيرا . نعم أصبحت غلاظته لاتطاق ، وصلفه لايحتمل .

ـ هون عليك ياموزار ، وسكن من روعك ، ألا ترى أننا نعانى جميعا قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لعلك أحسن حالا منا . وخير ألا يتصدى له الانسان فى طريق أو عمل . يجرح نفسك ياصديقى أنك لم تعتد ماتعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين . لم نعد نشعر بخشونته ولا كبريائه ، ولا غطرسته . فشأننا شأن الكلاب تعودت الضرب . . . ولـكن قل لى ياصديقى . كيف كان حالك فى الخارج مدة إجازتك فى ميونخ

لمع السرور فى عينى موزار ، حين ألقى عليه هذا السـؤال ، وانطلقت أسارير وجهـه وأخذ يقص على صديقـه منشرح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كلينماير

ـ والآن ياصـديق ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تتحرر من العبودية ، وأن تحطم السـلاسل والأغلال ؟ أى شىء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيـد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك ، ياصديقى ، فما عليك إلا أن تعبىء متاعك ، وتتكل على الله وترحل . . . أما نحن ، ياموزار ، فلا مفر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسبانه نعيماً

ـ كلا ، ليس أمرى من السهولة بحيث قدرت ، ياكلينماير ، فلا تنس أن والدى يقيم فى سالسبورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحماً وعظماً . أنه لينزل بوالدى المسكين غضب نقمته إذا جرؤت أن أتحرر فى الذهاب أنى شئت . ولو لم يكن والدى مرتبطاً بالوقف لعرفت من زمن ، أين ابتنى مجـدى ، وأخلد ذكرى ، وأرفع إلى السما كين شأوى

أى ربى ! ماذا يصنع أبى إن صب عليـه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان العذاب ؟ أ أكون له مورد نقمـة ، وما أعـدنى إلا لأ كون له منبع نعمة ؟ أى أبى ! من أجلك أعانى ، وفى سبيلك أحتمل ، وليفعـل الله مايشاء . . ألا تدرى ، ياصديق ، أن كتاب مدرسة الكمان ، الذى ألفـه أبى يدر عليه ربحا وافراً ؟ ثم ألا تعـلم أنه لو استقال لانفض تلاميذه من حوله وأصبح معدماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبى ، لايحل غضبه عليه وحـده ، بل يصيب كل من اتصل أو يتصل به

ـ قد يكون هذا حقاً ، ياموزار ، فما يمنعك أن تأخذ معك أباك وأختك ؟ وفى مهارتك وعبقريتك ما يكفل لهما الهناءة ورغد العيش بل والسعادة جميعاً ؟

ـ لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لى وظيفة ثابتة ، ومن أين لى ذلك ؟

ـ أنت الذى تسأل هذا السؤال ؟ كلا ، ياموزار ، لست أنت الذى يقول هذا القول ، فان فى اسمك وشهرتك مايملأ سمع الدنيـا ، وستعرف قريباً مكانتك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشـدت تنتظر رؤيتك ، وهى من سرورها ، تكاد تخرج من إهابها ، وإنها لتستبطىء الوقت الذى ستراك فيه ، وتود لو استطاعت أن تنهبه نهباً

ـ كلام حلو ياصديقى تجاملنى به ، فلك شكرى لقاء رقة عواطفك

ـ أقسم لا أنطق إلا حقاً ، ياموزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، فى حفلة موسيقية عند سوارتزنبرج ، ثنـاء فيـك يقصر عنه الثناء ، ومديحاً يتضاءل معـه كل مديح . تناولوا « أوبراتك » الجديدة بالاعجاب والاكبار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى سالسبورج . وإن النبيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الاعجاب بك ، وهى لذلك تشترى كل مؤلفاتك أنى كان مقرها ومهما كان ثمنها . تنبه ياموزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجتهد أن أعرفك إليها ، وأقدمك لها وهنالك تشهد بنفسك صدق كلامى

فى هذه اللحظة قرع جرس البواب فى الطابق السفلى ، مؤذنا بدنو وقت تناول الطعام . فقال كلينمار

ـ آسف ياصديق ، فقد وجب أن أتركك الآن .

فقال موزار فى غضاضة وحسرة

ـ نعم ستجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأتناول أنا طعامى مع الخدم

ـ صدقت ! فى هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يجد الحديث مع المطران وسأتحدث معه ملياً ، يشاطرنى فيه أركو وبينيكى اللذان يتغديان معنا ، لانهما يريان رأيى ويحسان إحساسى

ـ لكنكم ، ياسادة ، لستم قضاة ، ولا يصغى لفتواكم حضرة المفتى الأكبر !!؟

ـ سنجرب ، وسنحاول إخضاعه إلى رأينا . . . إلى الملتقى فى حفلة المساء

ثم حيا كلينمار موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف يكاد تذيبه الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرهم الأكل ، ويساهم فى طعامهم ؟ أم يعف أنفة ، ولو بلغ به الأمر إلى الصيام ؟ كان الحكم للمعدة ، فأصدرته قاسياً مؤلماً ، فانه لم يذق طعاماً طوال يومه ، وقد استنفد السفر نقوده جميعاً فلم يبق معه إلا دريهمات لاتغنى من جوع ، ولو أن المطران صرف له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن يجتنب مقعده المزرى من مائدة الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو رئيس الديوان ، فى مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم ـ هلم إليها

نزل موزار ـ على مضض ـ فاستقبله البواب قائلا

ـ مرحباً ـ جئت ياسيد موزار فى الوقت المناسب ـ هات حقيبتك

وقبل أن يعطيها إليه ، أخرج منها موزار ورقا وحبرا وقلماً . ونظر إلى ساعته فاذا بها الثانية عشرة . وإذن فأمامه أربع ساعات يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان فى ركن الغرفة بيانو من الطراز القديم . قد يكون المطران أمر أن يوضع فيها . وهو بيانو أوتاره من ريش الغربان ـ بشع الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المضطر إلا أن يركب الخشن من الأمور

ابتدأ موزار يجرب المفاتيح . ويدرب أصابعه عليها . وكان دماغه مشغولا بتأليف « روندليتو » وتلحينها وتدوينها فى الأوراق . ليباغت الضيوف وحشد الحفلة بتوقيعها

ولقد أنسته الرغبة فى التجويد شعوره بالجوع . وحاجته إلى الغذاء . مر الوقت سراعا . وبلغت الساعة الثالثة . ولا يزال موزار منهمكا فى كتابة قطعة رباعية للكمان . وفى منتصف الساعة الرابعة حضر إليه برونتى ، أول عازف بالكمان ، وكان يترأس الفرقة فى غياب موزار . فلما أقبل عليه انحنى له فى احترام وجلال وحياء . ثم أخبره أن كل شىء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لاينقصها إلا تشريف موزار . ثم قال
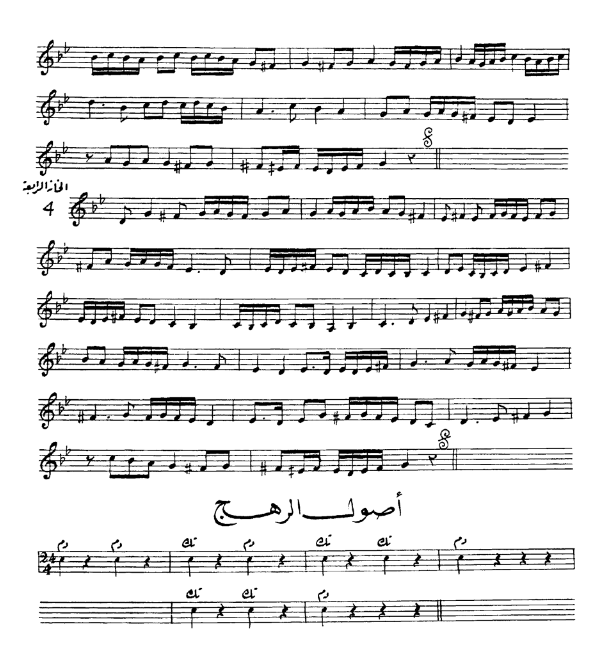
ـ أمر أستاذى

ـ أرجو أن تسرع ياعزيزى برونتى فتحضر لى رباعى الكمان . إنى أريد إجراء تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة « روندليتو » فى سرعة وعجلة وأحب أن أتبين وقعها قبل عزفها

ـ بكل ارتياح وسرور يا أستاذى

وأسرع برونتى إلى تلبية ندائه وخرج عاجلا . . . « يتبع »





اصطلاحات

𝄲	لرفع الصوت ¼ درجة	𝄳	لخفض الصوت ¼ درجة
♯	” ” ½ ”	♭	” ” ½ ”
𝄰	” ” ¾ ”	𝄭	” ” ¾ ”
×	” ” ١ ”	𝄫	” ” ١ ”

بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من سجل المعهد

أصول الرهج (بسيط)

الخانة الأولى 1

التسليم

الخانة الثانية 2

الخانة الثالثة 3

مربع حجاز للأستاذ صفر علي

الدوكاه

♩ = 66

الخانة الأولى

1

التسليم

الخانة الثانية

2

أصول المربع

دم تك دم تك تك دم

que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVIIe siècle où il fut remplacé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIIIe siècle à employer la notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

C'est à cette époque brillante que Haroun Al Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail ibn Gamia et à Foulaih ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air «khafif taqil Awal» de Mâabad, un air « thakil thani » de ibn Sorieg et un air « thaqil thani » de ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

L'Andalousie.— Les Ommeyades conquirent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propagea sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent les zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunit pas moins de 400,000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, « oud » complet à cinq cordes, « chahourd», qui est en genre de «oud» « tounbour », « quithara », « mizhar ». « quinnara », quanoun », « nouzha », « rebab », « kamano », « chaqra », (michhqar).

Des instruments à vent : « miz -mar », « sourna », (sournay), « nay », « chababa », « yaraâ », « zummara », « qassaba », « maousoule », et « souffara ».

Des instruments en cuivre ; « bouq » et « nafir ».

Des instruments à percussion : « douffs », « ghorbal », « bandir », « sangs », « kassat », « moussafiqat », « qadib », « naqqara », « qassâa », et « tabl ».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments, mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la « nawbah ». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les mucisiens inventèrent aussi les « zagals » et « mouachahates ». Ces genres passèrent en Afrique septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili.Ayant fait ses études à Baghdad, il se transporta en Andalousie sous la règne du Khalife Abd el Rahman ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au « oud » la 5ème corde, et qui employa, pour jouer du « oud », la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, il était d usage que l'artiste répétât son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le « douff » ; (2) étude de la mélodie simple ; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élèves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix « Ya Haggam » ou de répéter le son « Ah » sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aloun et Zarqoun et parmi les esclaves (qiane) Azefa, Fadl et Motâa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi. d'Ibn Sina et d'Ibn Rochd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisirent avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindi, de Thabit ibn Qorra, de Zakaria El-Razy, d'El-Faraby, D'Ikhouan El-Safa, d'ibn Sina, d'ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où il conservèrent leurs noms arabes, comme l'«oud», le « quithara », le « nakkara », la « rabib », le « tounbour ». Comme les instruments, ne se répandent qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à cent esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes.

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khalifat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique.

Al Mahdi, fils d'Al Mansour, était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Par une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang elevé qui osèrent s'y adonner. Tel fut ibn Gamih, un des descendants de Qoreich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature.

Le Khalife Al Wâthiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une centaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 5 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si l'on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 150.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbasides portèrent à la musique et aux musiciens autant d'intérêt que les Khalifes Ommeyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mâbad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamr, frère du Khalife.

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe.

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIXe siècle, c'est-a-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIIIe siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Haydn et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbassides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mâmoun, son fondateur l'appela « Bait el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younes l'auteur ommeyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil ibn Ahmed écrivit « Kitab Al Nagham » et « Kitab Al Iqaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak ibn Yacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmoud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqa al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, ibn Gameh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalzal, Foulaïh ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Bazl.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont négligé d'écrire la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau.

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que mit Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre «Rissala fil Khobr taâlife El Alhan» prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion ; On trouve en effet au vol ; 9, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim ibn El Mahdi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « lahn »; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « bassit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachidines. Tels furent le « thaqil awal » et thakil : », le « hagaz » et le « raml. »

La musique comme les autres arts brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nachit qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection, « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « qadib ». Comme Nachit, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdallah ibn Gaafar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Sofian.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Kathir furent d'abord Azza El-Maila et Gamila les deux promotrices de la renaissance de la musique arabe, puis ibn Soreig et Mâbad.

Le fameux chanteur ibn Misgah qui vécut au temps des Ommeyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait, dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans le pays. Il rentra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises, il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer ibn Mohrez, Mâbad, ibn Soreig et El-Gharid.

Chanteurs et musiciens s'attirerent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à ibn Misgah s'il chantait à la manière «al-rokban» ou à la manière «al-motqan».

Soliman ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yazid ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4.000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sà mort.

Al Walid ibn Yazid fit soigner dans son palais le chanteur Maâbad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funèbre, aux côtés d'Al-Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du «Oud» du «tabl» et du «douff». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah ibn Gaafar ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés ; il avait même à son service Saib Khathir et Nachit. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussein, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs de Hedjaz, ibn Soreig, Mâbad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu, comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persanne a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, «mathlath», ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Nagham », et « Kitab Al Qeyane » de Younés, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Asfahani.

La période Abasside. — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la

sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans les famille de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicienne étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Moawia ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omaya ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le «mizhar», sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe) le « Mizaf » et le « Mouattar. »

Comme instruments à vent, ils connurent le «mizmar» (hautbois), la « passaba », la « chabbaba », « le sour » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le «tabl» (tambour), le «douff», la « qadib » pour battre le rythme, les « sangs » et les « glaguils ».

La musique à l'avenement du Prophète. — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koreich. Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète. Ce fut le premier muezzin de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan ibn Thabet, et Azza El-Maila, chanteuse renommée, élève de la première.

Epoque des Khalifes Rachidines. — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot acharné il n'aimait pas la musique.

Omar ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raika et sa jeune élève Azza El-Maila se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommeyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves : tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towais. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iquaâ). Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife il-Walid ibn Abdel Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dallal et Hit ou Hotb.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments le « mizafa » et le « mizhar ». Le « tounbour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

La période Ommeyade. — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommeyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachidines ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommeyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avança jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommeyade de plusieurs ryth-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 2. 1ère Année. 1er Juin 1935. P.T. 2.

La Musique Arabe
de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

L'époque pré-islamique. — L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chameau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélopée, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois ; chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélopées, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants) ; quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient «taghbir» (Réminiscences) et s'accompagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélopée comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « khafif », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff »(1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditoire dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « hagaz ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien; ses vers étaient destinés non point à être déclamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (élégies) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique, la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (qiane) qu'on fai-

(1) Douff : sorte de tambour de basque.

(2) Mizmar: sorte de hautbois.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

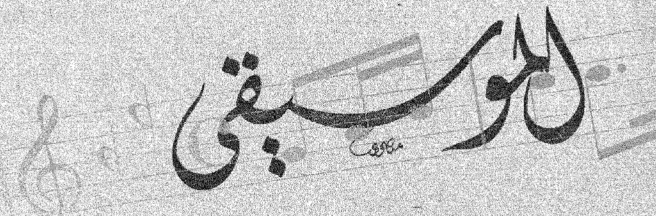
**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

M. EL HEFNY, Ph.D.





رئيس التحرير المسئول
دكتور محمود أحمد الحفني



حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الهلالى بك
وزير المعارف العمومية

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثالث

القاهرة فى ١٥ صفر سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ يونية سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفني

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصري عن سنة
٨٠ « خارج » » »
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الإدارة

٢٢ شارع الملكة نازلي - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي : اغاني

فى هذا العدد

دار المطبوعات الراقية
IMPRIMERIE LUXE

كلمة المحرر

مصنفات الفارابي العربية اللاتينية فى الموسيقى

عبقرى من أعلام المستشرقين ، أربى على الأقران ، وعلَم من أئمة الباحثين ، أوفى على الموسيقى فى هذا الزمان ، كتب فى الموسيقى العربية وألف ، وكشف عن أسرارها وصنّف . وأطلع فيها العلم رائقاً ، والبحث متناسقاً ، وحفت البركة إنتاجه العلمى فزاد ونما وأدهش العلماء والمؤلفين .

كان عضواً فى مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ، وترأس فيه « لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات » فبهر الجموع بأصالة رأيه ، وجزالة علمه ، ونبالة مقصده ، وسعة اطلاعه ، ووفرة تواضعه .

لم يكن الدكتور فارمر مجهولا فنعرفه إلى الناس ، ولكنها كلمة حق ، تأبى الذمة إلا أن نهتف بها ، فان لهذا الرجل الدءوب على خدمة الموسيقى العربية ، جهداً لا يكل وعزماً لا يفل .

وآخر مصنفاته كتابه القيم ، الذى صدرنا بعنوانه هذه الكلمة ، لا تكاد تفرغ من قراءته ، وتنتهى من تلاوته . حتى يتجلى لك فضل هذا العالم المحقق وإحسانه على الموسيقى العربية ، تاريخاً وعلماً .

ولئن كان الحق حقيقاً أن ينهج سبيله ، ويتضح دليله ولئن كان قليل من الناس يستسيغون الحق ويمرّونه ، لقد جلىّ

الدكتور فارمر عن نزعته الشريفة إلى الحق فى بحوثه وتآليفه ، فنوه بفضل المتفضلين ذوى السبق من العرب ، ووسم كتابه بالمثل العربى « جارك معلمك » مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية فى عنقها ، لاينزعها عنه كر الزمن وتطاول الأيام.

فقد أفادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكتف ، فى الموسيقى خاصة ، أن تنقل عن العرب آلاتها الموسيقية وتحتفظ بأسمائها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية فى علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية فى أوروبا بأجمعها.

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، ويتدارسها طلاب العلم فى غرب أوروبا ، الفارابى ، وقد خصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، فى أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم.

ليس بين أهل العلم والمثقفين فى أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ، والعالم المحقق الجليل ، الذى لقبه العرب « بالشيخ ، وبأرسطو الثانى » ، وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته الأزمان تمكيناً.

وللفارابى مكانة فى الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب فى الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين بالآلات . ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » يُعَدُّ ، بحق وجدارة ، أعظم مصنف فى الموسيقى العربية فى العصور الوسطى . وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرلنجر إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠ . وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال ، لا يزال مرجع علماء الموسيقى العربية ، المقبلين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم.

وللفارابى فى الموسيقى ، غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد ، لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماؤها من طريق ذكرها فى مؤلفات العرب.

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلا ، وهو كتاب « احصاء العلوم » فقد كان العرب ، فى الأندلس ، يتخذونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها . وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية فى القرن الثانى عشر.

فلما هلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع فى الملأ ، وشاع فى الأوساط العلمية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب محفوظة بدار الكتب بمدريد . والعجب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفزه همته ، وغيرته العلمية إلى الفحص عن هذه النسخة أو حتى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حسبانها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب.

حتى اذا كانت سنة ١٩٢١ فُجِئ الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية أخرى بمدينة نجف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر.

هنا لك شحذت الهمم ، وتنبهت القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكنونات هذا الكتاب ، فهداهم البحث والتنقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستنبول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التى عثر عليها بالعراق فى صحيفة العرفان سنة ١٩٢١ ، فان أحداً لم يحمل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد ، ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد ، والعمل الشاق ، فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، فضبطه ، فى أصله العربى ، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمى ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها فى بقاع الارض ، أحسن الله إليه .

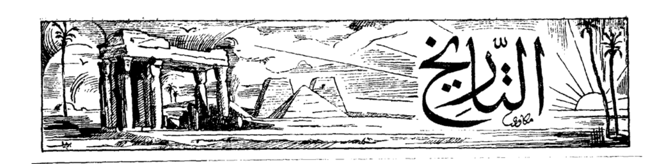
والدكتور فارمر ، فى تعقيبه على كتاب الفارابى « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة ، ناصح الرأى ، نقى الذمة ، أمين فى التاريخ ، يشيد بالحق ، أياً كان مصدره . فقد أثبت فى كتابه هذا ، بالدليل العلمى ، أن المدارس المسيحية فى أوروبا ، كانت تتدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب فى العصور الوسطى ، كما كانت المدارس الاسلامية تتدارس أصله العربى .

وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » كان متداولا فى ذلك العصر ، يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بوتيوس *Boethuis* وجيدو أريزو وغيرهما ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية . كما تأثرت بمؤلفات الفارابى ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الأندلس كعبة للأوروبيين يحجون إليها ، ويتتلمذون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب فى هذا الفن كالكندى ، وثابت بن قرّة ، والفارابى ، وابن سينا ، وابى الصلت أمية ، وابن باجة ، وابن رشد ، أولئك السادة الأمجاد الذين كانت مؤلفاتهم فى ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس ، وأرسطو ، وأقليدس ، وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفتهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض جهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها ومحبيها لا يفى به شكر ، ولا يقوم به ثناء ، وإن الزمن ، والتاريخ ، والعلم ، لتتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر ، ونباهة الذكر .

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الفرق الموسيقية والعناصر التي تتألف منها

عند ما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لانرى معازف مستوفاة فحسب ، تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدنية موسيقية مهذبة غاية في الرقي ، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر موسيقية هي :

أولا : المغنى .

ثانياً : اللاعب بالناى

ثالثاً : الضارب بالجنك أو الصنج كالموضح في «صورة ١»



(صورة ١) عازف بالناي ومغنى وعازف بالصنج وعازف بالزمارة المزدوجة
من نقوش الاسرة الخامسة : بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى لنرى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية من العازفين بالناى وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة . وذلك رغم ماهو معلوم من أن النقوش تمثل الحقيقة بشكل مختصر . ونرى ـ ولكن في النادر ـ النافخ في الزمارة مشتركا في تلك الفرق الموسيقية .

وسنقصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغنى فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جاثياً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى يلوح بيده فى الهواء راسما حركات انتقال اللحن ،ناظما ترتيب الايقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناى . ولذا نجد العازف فى أغلب الأحايين جالساً تجاه المغنى متتبعاً حركات يده ،وفضلا عن ذلك فأن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم ينضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهى له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حسيت أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرمز للغناء فى النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى فى أوروبا أن حركة اليد فى الغناء المصرى القديم ، ويسمونها « لغة اليد *Cheironomie* » هى أصل التدوين الموسيقى « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصدده الآن ، فكرت أوروبا . لأول مرة ، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نويمن *Neumen* » وهى تدوين بعلامات لا تظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار مابين النغمات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هى الطريقة المصرية تماما ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليد فى الهواء وأوروبا رسمت باليد فى الورق . بل إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن نقحت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف فى مصر بطريقة « القرار دو *Tonic Solfa* » ، وتمتاز بسهولتها وتناسبها لقوى المبتدىء ، ولذلك تتبعها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال . ويعبر فى هذه الطريقة عن النغمات باليد فى الهواء فلكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لايزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية ، يغمض المغنى عينيه قليلا ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى ـ كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن ـ أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الأبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيو) فتتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات فى الصوت .

الموسيقى والطب

مبادئ تشريحية وفسيولوجية عن الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير
الدكتور عبد الرءوف حسن
مدير مصحة فؤاد بحلوان

تمهيد

فى مقالى السابق ، الذى نشر فى العدد الأول من مجلة « الموسيقى » عالجت موضوعا صحياً وقائياً ، عن « رعاية الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادىء التشريحية والفسيولوجية عن الحنجرة .

وأرجو القارىء الكريم أن لايجفل من عنوان هـذا المقال ، أو يتبرم به ، أو يتوجس خيفة من تعقيده ، فالطبيب الكاتب حين يتحـدث إلى الجمهور من منبر عام كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير عنها فى لغة سهلة ميسورة الفهم ، لاترهق القارىء العادى ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه آفاقا جديدة من التفكير ، وتحبب إليـه الثقافة العلميـة ، فى النواحى التى تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعداده العقلى وستكون ملاحظاتى عامة ، موضحة بالرسوم ، دون إسهاب فى الشرح أو إمعان فى ذكر التفاصيل التى يستطاع دراستها فى المراجع العلمية الخاصة .

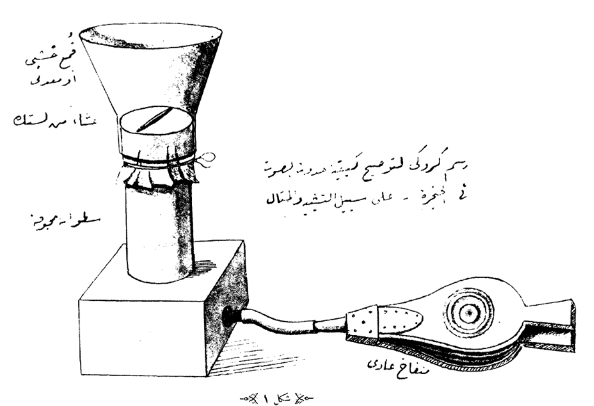
* * *

قد يكون من نافلة القول أن أحاول بيان أهمية الصوت الانسانى ، فذلك أمر لايخفى على أحد ، ولـكن لاشك فى أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شىء عن طريقة أداء الحنجرة لهـذه الوظيفة الحيوية ، ففيها ثقافة ، وفيها طرافة تستحق التسجيل والبيان .

والحنجرة الانسانية فى الواقع ، آلة موسيقية وترية ، عجيبة التركيب ، هى آية فى دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارىء الكريم فى التفاصيل التشريحية التى قد لايستسيغها ذوقه . ولا يتأتى له فهمها دون مشقة ، بل سأعرض عليه رسما تخطيطياً لجهاز مبتكر بسيط يمثل كل جزء منه — تمثيلا عملياً واضحاً — مايحدث فى الحنجرة الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففى شكل « ١ » يوجد منفاخ عادى يتصل من الجانب باسطوانة مجوفة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة . وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه الهواء ، وأعلا هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن تتصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء فى الاسطوانة من خلال الشق الموجود فى الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثتا صوتاً يختلف شـدة وضعفاً باختلاف قوة دفع الهواء الصادر من المنفاخ . أما البوق الذى يوجد أعلا الغشاء المشقوق فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة المشار إليها آنفا .



شكل ١

فاذا استطاع القارىء إدراك القوانين الطبيعية التى أدت إلى حدوث الصوت فى هذا الجهاز البسيط التركيب ، فانه لا شك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية فهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه فى مثل هذا المقال .

وفى شكل « ٢ » يرى القارىء تفاصيل قطاع للجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شىء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل «١» تحل لنا طلاسم الشكل الثانى من أيسر سبيل ....

فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان

قطاع للجسم يبين تفاصيل تشريحية مختلفة

شكل ٢

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المنفاخ المبين فى الشكل الأول تماماً . والقصبة الهوائية كما تُرى اسطوانة مجوفة تنتهى من أعلا بشق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المبين فى الشكل « ١ » فتقابله فى الجسم تجاويف الأنف والبلعوم وتجويف الفم . وأهمية هذه التجاويف فى تنويع الصوت الانسانى أهمية بالغة نكتفى بالأشارة إليها فى هذا المقام .

وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحنجرة الطبيعى حتى لا يتوهم القارىء أن الاوتارالصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

ففى شكل « ٣ » رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فتحت فتحاً باعد بين الأوتار الصوتية (كما يفتح الكتاب)

والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين بسيطين فى الغشاء المخاطى الداخلى للحنجرة وهما مثبتان من الأمام والخلف والفتحة التى بينهما عبارة عن شق مستطيل يختلف شكله أثناء التنفس العادى وأثناء الكلام أو الغناء كما هو مبين فى شكل « ٤ » ومنه تبدو صورة الحنجرة كما يراها الفاحص فى مرآة الفحص الحنجرى بشكلها الطبيعى .

والأوتارالصوتية وترانلها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفى لمرور الهواء الذى يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعا يختلف قوة وضعفاً ولكنه يكفى لأحداث اهتزازات سريعة فيهما .

شكل الحنجرة من الخلف

شكل ٣

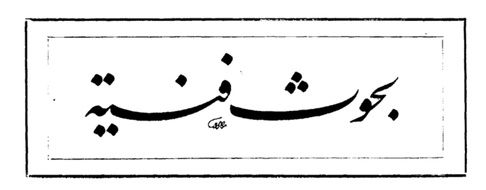
الحنجرة اثناء الكلام او الغناء

الحنجرة اثناء التنفس العادى

شكل الحنجرة كما تبدو فى مرآة الطبيب الفاحص

شكل ٤

وهذه الاهتزازات الوترية هى منشأ الصوت فالهواء المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدى بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر . ونرجىء إتمام الموضوع إلى مقال تال فى القريب إن شاء الله .



أموسيقى أم موسيقا

للعالم المحقق والقانونى الضليع حضرة الأستاذ

حسن نديم المصرى بك

إن الاغريق كانوا يقدسون الفنون العقلية فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب نفسى ، وتهذيب روحى ، بموسيقى . فأنت ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على معنى أوسع مما اصطلح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موست(٢) . التى معناها الاستيحاء أو الاستلهام .

ومن ثم ترى أن الأصل فى الكلمة ، موس (٣) ، فأخذوه وزادوا عليه ألفاً فصارت موسا ومعناها الملهمة . ولهم فيها نطقان : إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما فى موسى « عليه السلام » وإما بميم مضمومة مفخمة بفتح الفم ورفع الصوت قليلا كما إذا تجاوزت ولفظت : صُوت ، قُوم ، نُوم ، عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم ألحقوا بهذا البدن العجز « يقى(٤) » للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق به كقولهم أريتميطيقى من أريتميط ومنجانيقى من منجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى(٥) . أما العجز فهو على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح الكلمة ولها صوتان . موسيقى وموسيقا . وكلاهما يونانى صحيح ، ولكن الأولى لغة الأدب واللسان الفصيح .

لقد علمت من هذا ، أن الشرق أخذ الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا فى الكاف التى استبدلها بالقاف . ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا فى صورتها الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أميناً فلم يمسخها .

ثم ألا تتساءل : لم انفرد فن الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً فنسب إلى تلك الروح معنى ولفظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة الوجدان فهو أقرب للالهام ، ومن ناحية فالاغريق ما كانوا يفهمون ويتصورون الموسيقى فناً مستقلا عن الشعر ، والشعر مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استعصى الشعر على أحدهم : « ياموسى ألهمينى فتلقنهم فتحيي فى قلوبهم » .

وأما قدمه فلأنه فطرى . فحيث وجد الانسان ، فالغناء وآياته ذلك الراعى ويراعته ، وحادى العيس وحداؤه ، هذا فى بيدائه ، وذاك فى كلائه .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » وما أجرى عليها ،

(1) Mossa (2) Mossthé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

انتقلت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة آبائهم واتبعوا ملتهم ، فقد غيروا فى اسم تلك الروح الملهمة فنطقوها موزا (١) . فهم حاصروا السين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زايا ، وقالوا موزيكا . ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس ، فنطقت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى ، وتواطئها مع حفظ الزاى .

ولقد يحسن ، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع : أن تحاط خبراً بأنهم قد جعلوا لكل موسا ، نصبا ، سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات ، وبنات المشترى(٢)، الذى استولد ملكة (٣) القرائح فأكرمت ، وأتت بكل واحدة منهن ، رئيسة فن من الفنون . وربطوهن بصلة الأخوة إيماء إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة فى بعضها البعض . فانك واجد خمساً منهن موكلات بالقريض بأنواعه : فالحماسيات ، والبلاغة تحت لواء موسا ، وموسا ثانية للفجعيات ، وأخرى ثالثة للمسررات ، ورابعة للغنائيات ، وخامسة للغزليات والغراميات ، وسادسة للرقص . وجميع تلك الفنون يخالطها الموسيقى التى تشترك فى جميع مظاهر حياة اليونان : فى الحروب ، والأعياد ، والاحتفالات الدينية ، والعزف ، والمسارح وما إليها . تلك سبع كاملة ، ومنهن اثنتان لفنين لا يتصلان اتصالا ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع ، كن يسكن جانب طود « أولمب » مهبط الوحى اليونانى فى هيكل رب الكنارة (٤) ، كبيرهن وإيادهن . ومن بينهن الحسناء موسا الموسيقى ، التى تدعى « أوطرب (٥) » ويصورها الاغريق ، وفى يديها زمارتها أو يراعتها ، واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طَرْبُ (٦) » ومعناه تلذذ وانبسط . والمزيد فى صدر الكلمة علامة المبالغة ، وناهيك بما يحدثان فى النفس والجسد .

ألا تجد معى القربى بين اسم هذه المعبودة والطَّرَب ؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن .

وقد ورد أن الطَّرب مشتق من الحركة . والطَّرْب هى الحركة التى تظهر عليك وقت الطرب . فاذا أردت التعدى قلت أطرب ، واذا ماشئت الزيادة والتكثير . قلت طرَّب ، فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى التطريب ، وإذا شئت المُطَرِّبة .

ولقد كان عند العرب مثيل المعبودة موسا ، موسا الشعر . سموها شيطاناً تحرزاً وصيانة . وصنفوها مرة أنثى وأخرى ذكراً

وبعد هذا ، فهل لدى العرب ما يقوم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها ، أظنك لا تتردد معى فى الجواب بلا . ورب معترض يقول ، وما قولك فى السماع ؟ ألا يفيد معناها ، ويحل مكانها ؟

إليك كل ما فى الكلمة : أصلها السمع ، وهو ماوقر فى الأذن من شىء تسمعه ، والوقر هى النقرة ، ونقر تفيد معنى ضرب ، ومنها نقر العود ، أو الدف ، ضربه ليصوت . ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ماالتذته الاذن من صوت حسن. وهذا الصوت ، إن كان بشرياً ، فيكون الغناء ، وإن كان من آلة طرب ، وملهى من الملاهى ، فيكون العزف ، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف ، والضرب بالجلاجل ، ومنه المِعزف وهو الملهى الذى يُضرب به كالعود والطُّنبار ، وغير ذلك من آلة الطرب . والعازف اللاعب بها ، وأيضاً المغنى لأنه يصوت ، وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعزف .

ولئن صح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما الفن ، إلا أنه لا يتعدى معنى الوقر فى الآذان ، أى ينقر طبلتها ، فينتقل إلى أجزائها ، فيتصل إلى العصب السمعى . فأين هذا مما فى موسيقى من المعانى والفن الالهامى ؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها ، فانى سأحدثك عنها طبيعة وفنا ؟

(1) Musa (2) Jupiter (3) Mnêmosyne (4) Apollon
(5) Efterpo (6) Jerpo

بحث فى المقامات

مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

قبل التكلم على مايشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر هنا متى يجوز استبدال الجهاركاه بالحجاز . ومتى نستبقيها فى درجتها فى لحن اليكاه .

تستبدل الجهاركاه بالحجاز ، إن كان المقصود هو البدء بصياح اليكاه « وهو النوى » . ويكون الحجاز عندئذ بمثابة صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول بالمرتبة الثانية للحن . فنستبقى الجهاركاه كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ، أى أن البدء بالجهاركاه أصح من البدء بالحجاز خلافاً لما يزعمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولا — ورد فى الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ « بالنوى مُظْهَراً » والحجاز ليس بظهير للنوى . بل الجهاركاه هى ظهير النوى .

ثانيا — الجهاركاه تعتبر أيضاً بمثابة حساس لجنس الراست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجود هذا الجنس .

***

ولنتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — لحن النوى

الأصل فى هذا اللحن أن يبتدىء ويستقر على جواب اليكاه « النوى » وأن تكون منطقته مرتبة واحدة : —

نوى . حسينى . أوج . ماهور « كردان » . محير . بزرك . ماهوران « جواب جهاركاه » رمل توتى « جواب نوى » .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب الاستمرار فى الغناء منها ، ونظراً لأن الموسيقى العربية تتبع نظام الأجناس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من جنس البياتى تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه بدلا من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب الجهاركاه بجواب الحجاز ، للحصول على حساس للحن ، ويستبقى بعضهم اللحن بدون حساس .

وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى العجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالعجم ، ولحن « نوى الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكاة بالكرد ، ولحن « نوى بوسليك » . إذا استبدلت فيه السيكاه بالبوسليك ، ولحن « حجاز النوى » إذا صور لحن الحجاز على النوى وهلم جرا .

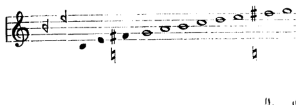
مقارنة اللحن بالألحان الافرنجية

ليس له مثيل فى الألحان الافرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .
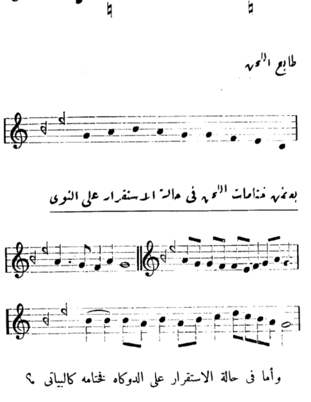
مقارنة اللحن بلحن اليكاه :

لحن اليكاه	لحن النوى
١ — يبدأ بالنوى مظهراً	١ — يبدأ بالنوى ولا يشترط أن يكون مظهراً
٢ — يستقر على اليكاه أو النوى	٢ — يستقر على النوى أو الدوكاه
٣ — يجوز استبدال الجهاركاه بالحجار عند البدء	٣ — تستبدل الجهاركاه بالحجاز فى جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأى القائلين بضرورة الحساس
٤ — اللحن من مرتبتين	٤ — اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحتها ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه

تدوين اللحن



طابع اللحن



بعض نغمات اللحن فى حالة الاستقرار على النوى

وأما فى حالة الاستقرار على الدوكاه فختامه كالبياتى ؟

الأوبرا وتطورها

نشأة الغناء المسرحي

« أوبرا » لفظ إيطالى يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة . فهى بذلك الملتقى الذى تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة : الشعر والموسيقى والتمثيل . ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معا حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هى : الشاعر الذى يضع الفكرة ويُقصِّد متن الأوبرا . والموسيقار الذى يؤلف ألحانها ، والمغنى الذى يقوم بالقائها على الجمهور .

وتتفاوت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان . والأوبرا تكون فى العادة ذات مبنى غرامى وذلك أن روح الموسيقى أكثر مايتجلى فى الحب . وكما يقول « فاجنر » ملك الأوبرات فى العالم « إن الموسيقى امرأة والمرأة لا يمكن أن تعيش بغير الحب » .

والأوبرا وليدة ما اصطلح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ماكان لدى الممالك القديمة من القصص التى لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كمالياً لها .

كان الشائع أولا أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيما أخرجوه من رواياتهم ومآسيهم « تراجيديا » غير أنه بعد حل الرموز الهيروغليفية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والنقوش ، ظهر بطلان هذا الزعم . وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان . وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين . فقد أثبت العالم الفرنسى الأثرى « ماسبيرو » فى أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتدأ عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التى قامت حوالى سنة ١٢٠٠ ق . م . وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن فى القرى المصرية مما ينشده جماعة القصصين . من قصتى أبى زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات ، كالرباب وما إليها . فقد اكتشف عند قدماء المصريين فى آثار مدينة طيبة القديمة فى مدفن « سيزوستريس الأكبر » ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم فى العمل طوال النهار حيث تشتد حرارة الشمس ، كانوا ينتهزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون فى ضوء القمر يستروحون الى قصص يخفف عنهم آلام التعب ، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونا على البردى القديم « بابيروس » المحفوظ فى دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردى ليظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن فى وجود القصص مع الموتى فى مدافنهم سميراً يحادثهم ويخفف من وحدتهم . وكيف كان المصريون يتعلقون بالأدب والقصص ومن أية ناحية كانوا ينظرون إليه . وقد أتى العالم الانجليزى الأثرى « فلندرس بترى » فى حكاياته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص .

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى فى السنوات الأخيرة تقدماً باهراً كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضا .

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية فى أماكن خاصة بها سموها بالمسارح واشتركت الموسيقى فى تلك الروايات المعروفة « بالتراجيديا »

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة فى آلهتهم . ولم يكن يشترك فى تلك الروايات غير آلة واحدة هى القيثارة . ثم دخلت الأناشيد فى تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . ومما اشتهر فى ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر فى مدينة « كورنت » مغن اسمه « اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين فى النشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . ولما جاء عهد « اسبرطه » دخلت فى الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففكر جماعة البروتستنت ـ نظراً لما كان ينزل بهم من الظلم والاضطهاد ـ أن يلتجئوا الى الكنيسة ليستخدموها فى تخفيف تلك المظالم فبدأوا يضعون الترتيلات يمثلون فيها سيدنا عيسى ويصورون ماينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد وكانوا يطلقون على تلك الترتيلات « أسرار الكنيسة »

وكان يشترك فى توقيعها القسس ، وهم أئمة الدين ، بقصد التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلا من إقبال أهل أوربا على هذا النوع من الترتيلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزائريها فاضطروا الى استخدام صحون الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق . والحقيقة أن الكنيسة ، بما فعلت ، قد أوجدت فى جميع أوربا هذا الشعور العظيم ، شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر على مرسح واحد .

وليس فى كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للقصص الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والترتيلات ، فكان أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التى لم يهتد إليها العالم إلا فى أواخر القرن السادس عشر ، كما سنبينه مستقبلا ؟

يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ، لابن جامع المغنى المشهور : « الغناء يفطر الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو أن أمد به صوتى ، وأحرك به رأسى فيصير غناء .

اذا تكلمت الملوك ! !

عزف الموسيقار ليزت مرة فى بلاط القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف تساقط القيصر الحديث مع جارته . فكظم الموسيقار غيظه هنيهة ، ولكنه رأى حديث القيصر متصلا ، وصوته يرتفع رويداً ، هنالك كف ليزت عن العزف وسكت . فسأله القيصر ، دهشاً . عن سبب سكوته ، فأجابه منحنياً فى احترام شديد « إذا تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم » .

أثرة !

قعد مغن يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها اكشفى رأسك ففعلت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر ؟ قال لها إن المرأة إذا كشف رأسها لم تحضر الملائكة ، وإذا قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره الزحمة على المائدة .



ولى عهد

قيل لمغن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا فقال ويلك . لاتقترح صوتاً إلا بولى عهد؟

لاتدرى اليسرى ماتفعله اليمنى

دعت سيدة نبيلة الموسيقار فردى إلى بيتها ، وأسمعته عزف ابنتها على البيانو ، وكانت معجبة بها الاعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى سارعت الأم إلى فردى تسائله ، فى فخر وإعجاب ، رأيه فى عزف ابنتها

فقال الموسيقار ، مبتسما ، يلوح لى ياسيدتى أن تربية ابنتك تربية دينية بحتة ، فان يدها اليسرى لاتدرى ما تفعله يدها اليمنى .

بحة ! ؟

غنى مغن ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :

ويحسب الندمان فى حلقه   دجاجة يخنقها ثعلب

نبوءة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره بيانو كان مستعملا ، وفى حالة غير جيدة ، فعهد به لأحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصانع كافالينى

وما أشد دهشة والد فردى عند مافتح البيانو بعد تصليحه فرأى مكتوبا عليه « أنا استيفانو كافالينى قمت بتصليح هذه الآلة مجانا حين تبين عبقرية فردى الصغير »

أبو ريحانة وسويد

قال الأصمعي مررت بدار الزبير بالبصرة . فاذا شيخ قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكنى أبا ريحانة بالباب وعليه شملة تستره فسلمت وجلست إليه .

فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قربة . فلما نظر اليها . لم يتمالك أن قام إليها . فقال لها بالله غنى صوتاً قالت إن موالىّ استعجلونى قال لابد من ذلك ، قالت أما والقربة على كتفى فلا . قال أحملها وأخذ القربة منها فاندفعت تغنى :

فؤادى أسير لايفك ومهجتى
تفيض وأحزانى عليك تطول
ولى مقلة فرجى يطول اشتياقها
اليك وأجفانى عليك همول
فديتك ، أعدائى كثير وشقتى
بعيد وأشياعى لديك قليل

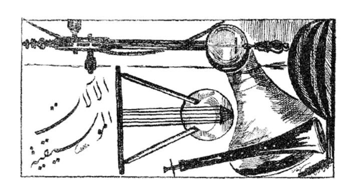
فصرخ صرخة ورمى بالقربة إلى الأرض فشقها وقامت الجارية تبكى وتقول . ماهذا جزائى منك ، أسعفتك بحاجتك فعرضتنى لما أكره من موالىّ، فقال لاتغتمى فان المصيبة على حصلت ، ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام ويدا من خلف وباع الشملة وابتاع لها قربة جديدة وقعد بتلك الحال . واجتاز به رجل من ولد على بن أبى طالب رضى الله عنه فعرف حاله فقال يا أبا ريحانة . أظنك من الذين قال الله تعالى فى حقهم « فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين »

فقال ياابن رسول الله ولكنى من الذين يقال لهم . « فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه » فضحك وأمر له بألف درهم .

بحكم القانون

زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعزف بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعى الموسيقار روسينى ، ليسمعه عزفه ، ويبدى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك أمامه أصغى إليه ، حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده طلب إلى الموسيقار رأيه فى عزفه فقال :

« لابأس به بالنسبة لملك يخول له القانون أن يفعل ما يشاء »



آلة الكمان



تشغل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية فى العصر الحاضر ، وقد زاحمت - هى وأسرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لاتزاحمها فى تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذى أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيوعاً فى العالم ، وإن لم يستطع أن يضعف من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتضاربان ، فلكل منهما ناحية من الفن لاتزاحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقار المعروف ، لزت ، « قد استطاع بقوة الهارمونى التى يشتمل عليها ، أن يحصر فيه جميع الفن الموسيقى ، وإن فى السبعة الدواوين التى يحتويها ، ما يغنى عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارمونى ، مايخرجه مجموع فرقة بها مائة آلة » .

فأفضلية البيانو إذن هى من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد التصويت ، مما لايمكن لآلة أخرى أن تجاريه فيه .

فأما الكمان ، فتتبوأ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطانة العواطف ، وملكة الآلات جميعها فى الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب فى ذلك قول « هاينى » الفيلسوف والشاعر الألمانى الكبير « الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العازف بها ، وتكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه فى جلاء ووضوح أقل التأثرات وأضعف الانفعالات ، ذلك لأنه يضعها أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه » .

ومن المدهش أنه رغم ما للكمان من المنزلة الرفيعة فى جميع العالم فانه لم يتطرق إليها أقل تغيير فى صناعتها منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما حاوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالى إلا فى أوائل هذا القرن .

وأقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم كله ، آلة

هندية قديمة جداً . يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد ، اسمها « رافاناسترون Ravanastron » كانت ذات وترين ، غير أنها لم تتقدم فماتت .

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا فى القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة « بالرباب » وكانت ذات وتر واحد . ثم تقدمت، بهمة العرب أيضاً ، وأصبحت ذات وترين متساويين فى الغلظ ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين ، وتنوعت أشكالها .

وتلك الرباب العربية هى أساس آلة الكمان . فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين فقط ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر فى أوربا ، فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية سموها ربيبة «Rubebe» أو ربيله « Rubella » كما صنع الإيطاليون نفس هذه الآلة وسموها أيضاً ربيكه « Rubeca » أوريبك « Rebec » . وظاهر فى كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة « الرباب »

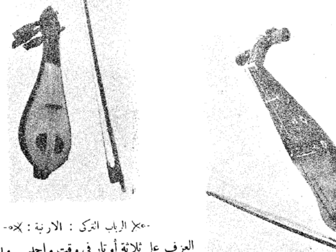
رباب مصر والشرق الادني

رباب الشاعر

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا فى القرن الرابع عشر . وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

وفى القرن السابع عشر عم لفظ « فيولا Viola » جميع الآلات الوترية ذات القوس ، وكان أهمها فى ذلك الوقت نوعان ، الأول سمى فيولا الذراع « Viola da braccio » وكانت تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها . كما هو الحال الآن فى آلة الكمان . وأما الثانى فسمى فيولا الركبة «Viola da gamba» وكان يضعها العازف بها بين رجليه أثناء التوقيع ، على النحو الذى تستعمل فيه الآن آلة « الفيولنسل » .

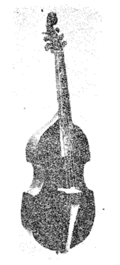
وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة فى مستوى واحد ولذلك كان من المتعذر على العازف أن يوقع على الأوتار الوسطى منها . بل كان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار فى وقت واحد . وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ، ذات ستة أوتار ، أكثر من قرنين عدل الأوربيون عن ذلك

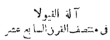


الرباب التركى : الارنبة :

رباب بلاد المغرب

ورجعوا إلى فكرة العرب فى وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال فى الرباب . وبذلك تطورت الفيولا فى منتصف القرن السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق عليها اسم فيولون أو فيولينو « مصغر فيولا » وتلك الآلة هى مانسمية حتى الآن آلة الكمان .



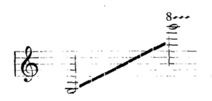


آلة الفيولا
فى منتصف القرن السابع عشر

وقد صادفت آلة الكمان ، على شكلها الأخير ، إقبالا عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار منتفردى الطليانى السيادة على آلات الأركستر ، فيما وضعه من الأوبرات التى انتهج منهجه فيها جميع معاصريه وخلفائه .

وتسوّى الأوتار الأربعة للكمان هكذا :

واما منطقة الأصوات التى تخرج من تلك الآلة فهى المبينة فى هذا المدرج الموسيقى :

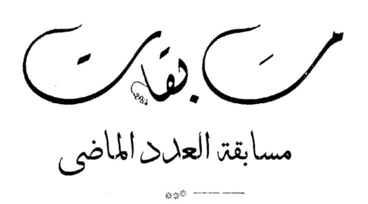


واختص بصنع آلة الكمان فى بادىء الأمر منطقة محدودة من أوربا ، هى بلاد التيرول وشمال إيطاليا ، وكانت أسرة أماتى « *Amati* » أخلد الأسر التى اشتهرت فى صناعة هذه الآلة ، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فى كريمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردى بايطاليا ، وأخذت عنها أسرة ستراديفارى « *Stradivari* » . وبفضل هاتين الأسرتين بلغت صناعة الكمان أوج الكمال فى أوائل القرن الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم ، وتسابقها فى تأسيس المصانع المتعددة ، خصوصا فى ألمانيا ، فقد ظل اسم أسرتى أماتى وستراديفارى علماً على نهاية ما بلغته صناعة آلة الكمان من الجودة والاتقان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذ الآلات التى خلفتها لنا هاتان الأسرتان .

وتصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التى صنعت عليها القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت والتى يجب أن تبقى دائما ثابتة على النحو الذى ضبطها عليه الصانع ، حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلى المصوت .

وتتوقف جودة آلة الكمان على جودة الخشب وإتقان الصنعة ، ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة .

وكلما قدمت الكمان فى الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة . والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى ؟



مسابقة العدد الماضى

الناى . العود . الكمان . القانون

الأسئلة	الأجوبة
« ١ » أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	الناى
« ٢ » أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً الناى ، وأحدثها الكمان
« ٣ » أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟	العود
« ٤ » أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟	الكمان
« ٥ » أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
« ٦ » أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى أداء اللحن ؟	الناى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا فى اجاباتهم على الرد فحسب ، بل شجعونا بكلمات تنم عن أدبهم وطيب عنصرهم.

ومما زاد فى اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الأوانس فنالت الجائزة الأولى وهى الآنسة فردوس ابراهيم.

وقد أجاب كثير من حضرات المتسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، فى جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً.

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افندى ، وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افندى

وفيما يلى أسماء حضرات من وفقوا إلى حل هذه المسابقة :

بيان اسماء الذين وفقوا الى حل مسابقة العدد الثانى من المجلة

الاسم	العنوان
١ ـ الآنسة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالأجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ ـ محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والآداب ، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلعة
٣ ـ فريد عبد الهادى احمد افندى .	بقلم الحوادث بمصلحة الموانى والمنائر بالاسكندرية
٤ ـ محمود حامد افندى	تلميذ بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ ـ عبدالحميد رفعت شيحه افندى	٤ شارع المغاورى باسكندرية
٦ ـ عبدالمنعم محمد الشربينى افندى	١٣ شارع الاديس ، جليمونوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ ـ محمد حامد صبح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ ـ محمد على افندى	كمنجاتى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ ـ يوسف رحمين افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ ـ خليل الوحش افندى	٩١ شارع السبتية بولاق مصر
١١ ـ زايد حسن جمعه افندى	٧٧ شارع فؤاد الأول بمحل البنات مصر
١٢ ـ قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ ـ حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ ـ آنسة ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملكه نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فهى آلة كمان كاملة «١»

وأما الجائزة الثانية فهى اشتراك سنه فى مجلة الموسيقى

وأما الجائزة الثالثة فهى اشتراك نصف سنة فى مجلة الموسيقى

تظهر في العدد القادم مسابقة فنية طريفة

« ١ » مهداة للمجلة من محلات عزيز بولس

أدب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى والشعر

فى رأى طاغور

رابندرانات طاغور ، الفيلسوف الهندى ، شاعر غير منازع . سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات . ولا يزال فتى الروح صبياً .

لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فنعرفه الى القراء فما نحسب عالماً ، ولا أديباً ، ولا متأدباً إلا قرأ لطاغور واستهوته فلسفته الحكيمة ، وأدبه الرائع المبين ، وحكمته الصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع ، يستذيق له النغم ، وتنقاد الألحان . تصدّ القصائد ونظم الأناشيد ، وأبدع فيهما ما شاء له الابداع ولكنه ، فى شاعريته الممتازه ، يأبى على الشعر الذى يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثره وماكان الشعر إلا ليجمّل الألحان .

* * *

« والموسيقى غنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يختفى الشعر وتحتجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كامنة فى ملكوت الخرس والاعياء ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقا »

* * *

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما خف عبؤه عن انشودة كان ذلك خيراً للانشودة نفسها ، فالشعر للأغانى الجيدة لهندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من الكمال إلا إذا أتيح لألوان ألحانه أن تنطلق فى حرية وخلوص ، هنالك تخلب اللب وتصعد بالنفوس الى ملكوتها العجيب .

وكما أن المرأة فى بلادنا تلتزم طاعة بعلها فتكسب بتلك الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتتمشى طوع كلماته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغانى .

كنت أحس ذلك كلما قصّدت أناشيدى ، وإذ كنت أصوغ هذه الأنشودة .

لا تكتمى السر عنى   انى أحبك جهدى
أفضى به يا حياتى   أفضى به لى وحدى

وكنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يبلغ بنفسه الغاية التى ينتهى إليها اذا احتواه اللحن بلى لقد خبّرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلهفت الى سماعه قد اختلط بسر مروج الغابة الخضراء ، تحوطه فى سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، ويحجبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له . ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء .

ولقد سمعت فى صباى أنشودة مطلعها :

أيهذا الغريب ، وهو بقلبى   من كساك الثياب نوراً وسحرا ؟

فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ اغنيّة من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوّم فى رأسى فنظمت وأنا أتغنى ذلك اللحن : —

غريبة الدار والوطن   عرفت مغناك من زمنْ
تخذتِ من شاطىء النهى   مسارح الفكر والفطَنْ

ولو أننى لم أكن أدرى كيف أتم قصيدتى إلا أن سر اللحن قد أفضى الىّ بعذوبة تلك الأجنبية وحلاوتها . « إنها هى » ذلك ما كانت تؤكده لى نفسى . هى ذلك الرسول الذى يفد علينا دائماً من الشاطىء الآخر للمحيط المملوء بالأسرار . هى تلك التى خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صباح الخريف الندى ومساء الربيع الزكى ، وجعلتنا نتطلع الى السماء نصغى الى تلك الانشودة . هى الفكرة . هى الألهام .

ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الاجنبية الفتانة ، هنالك عرفت كيف أتم قصيدتى » .

وكذلك يجلى طاغور بفلسفته البيانية الخلابة عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، وينزل كلا منزلته ومكانته . وهو فى ذلك جد مصيب .

الغنـــاء

وصـف أدبى للأسـتاذ صاحب التوقيـع

— ١ —

سمع الانسان الأول خرير الأمواه . وزفيف الرياح وتضارب الأغصان . وصوت الأحجار الساقطة من أعالى التلال . وتغريد الطيور على الأفنان . فتبادرت إلى ذهنه فنون من النغمات . كانت بسيطة فى مبدئها . لاتعدو ضربات بعصاً على قطعـة من حجر أو خشب . ثم تدرجت إلى أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح . حتى إذا ملأ بطنه واستوفى شرابه . ونام واسـتراح . ثم استيقظ فى نشوة من اللذة . أو انطلق فى شعور من القناعة والرضى صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيـه فى بساطة أنغامها لاتعدو : آه وإيه ولا لا . . . . : إلى آخر ذلك من نغمات تدرجت فى التركيب والتحرير والتبـديل والتعديل . وانثنت لترى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين ونغمات ما بين الصبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب الفن .

وهكذا . إذا تحركت أهواء المرح . ونزعات الرضى فى نفس الانسان . انطلق من غناء وترتيل يسر النفس . ويثير القلب . ويبعث بالغرام المدفون . ويرسل بالصبابة الكامنة بين الضلوع .

يطرق الصوت الجميل والغناء البديع الأذن . فيستهوى الفؤاد . ويوقظ القلب . ليذكر غرامه الماضى . أو يجول فى حبه الحاضر . أو ينشد هوى وهياماً فى المستقبل القريب .

— ٢ —

سمعنا اللحن البديع . والصوت الجميل والآهة الصادرة من قلب مجروح إلى أفئدة معـذبة . وأرواح حائرة . وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشقاء . تدل عليها « عين » تراق عبراتها . و « ليل » ينادى .

عبّرت الأغنية العـذبة الجميلة الغردة الشـادية عن كل مايختلج بالنفس . ويصطدم بالفؤاد . وذهبت فى سحرها وفى لينها تسـتلب اللب . وتستخرج من مكامن النفس آلامها . وتبعث آمالها كيف شاءت .

وصاح المغنى يناجى . وكلنا سميع عندما كان ينادى . والقـلوب حيرى واجفـة . والآذان مرهفة مصغيـة . والأرواح صادئة ظامئة . فكأنك فتحت لها عيناً سلسبيلا عذبة المورد . صافية المنهل تستقى منها وتستحلب حلاوتها وترضى بما قسم لها وتنشد الرى . ولـكن شتان بينها وبين ماتطلبت . وهيهات لها أن تنال بغيتها .

وغطى المغنى بصوته على العيـدان والكمان . وانطلق يضرب على أوتار عقـبريته . فأخنى كل ماعداه . وبدا الصوت منطلقاً فى وسط من السحر . وفى هدوء من الصمت . وفى سكون من الاصغاء . وانتهى بآهة ناعمة لينة . وفى لينها فعلت مالم يفعله أقوى الأصوات . ولا أعلى النغمات .

— ٣ —

هذه النغمات الصادرة من حنجرة هذا المغنى الصادح .

المنطلقة من أوتار العود ، وآلات الطرب ، كالكمان والقانون ، تفعل فى النفس ما تفعل ، ثم تسبح فى الجو صاعدة إلى أجواز الفضاء تأبى قفولا أو رجوعا .

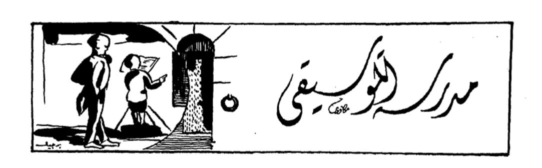
إسمع لهـذه النغمات ، حينما احتواها الغناء ، إذ بكى الشاعر من هجر حبيبه ، فردد المغنى أغنيته ، ثم خاطب الشاعر قائلا « أن ارفق بنفسك ياشاعر ولا تدعها تذوب فى قصائدك ، وارحمها فان الألحان عليك لباكية ، فرفقاً بنفسك ياشاعر فكلنا أنت وشكوانا هى شكواك »

يا ألله ، المغنى يواسى الشاعر ، والشاعر يواسيه ، وكل منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدرى كيف يعزيه . وهكذا كتب على أهل الفنون من الشقاء مالا يحد ، ومن الألم مالا يوصف .

— ٤ —

تصدر النغمات فى لحظات ، فاذا ما انتهت هذه اللحظات كانت النغمات هى الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود فى سحرها وفتنتها إلا إذا استعانوا « بالنوتة » يقيدون بها هذه النغمات ليمكنهم أن يعيدوها مرة أخرى ، أو باسطوانات الحاكى وأشرطة « الراديو » الناطقة يسجلون بها الأغانى .... ولكن هذه النغمات التى دفعتها حنجرة هذا الطائر الغرد ، والصادح الناطق ، هذا المغنى الذى بعث بها فى جو من السحر فى وسط الرياض . ليسمع هذه الجماعات المحيطة به ، ويفتنها ، ويذهب بها مذاهب فى عالم الخيال والآمال ... لايمكن أن تعود مرة أخرى هى بنفسها ، كما لايمكن أن تعود هذه اللحظات التى صدرت فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاتاً ؟

فؤاد قنديل
المدرس بالمدارس الأميرية



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث

المفاتيح

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقى يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة: خمس منها على الخطوط . وأربع فى الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول . وأخرى على الخط الخامس .

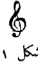
وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على السبعة دواوين فان المدرج الموسيقى ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفى بقبول جميع هذه الأصوات.

لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها « المفاتيح » ، ترسم فى أول المدرج من جهة اليسار لتميزه عن غيره من المدرجات ، ولتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :ـ

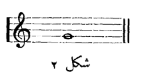
« ١ » مفتاح صول « أو مفتاح الكمنجة » شكل «١»



شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبتدأ فى كتابته من الخط الثانى فى المدرج . ويكسب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول ، شكل ٢



شكل ٢

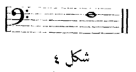
«٢» مفتاح فا « أو مفتاح الباس » ، شكل ٣

𝄢

شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الاصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة .

وسمى بمفتاح فا لأنه يبتدأ فى كتابته من الخط الرابع ، ويكسب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا ، شكل ٤



شكل ٤

«٣» مفتاح دو «١» ويرسم كما فى شكل ٥

شكل ٥

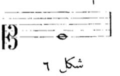
ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط.

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو.

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

«ا» المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبران، وهو أحدّ أصوات الغناء للنساء»

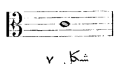
ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٦



شكل ٦

«ب» مفتاح ألطو «الصوت الثقيل من النساء والأولاد»

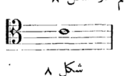
يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٧



شكل ٧

«ج» مفتاح تينور «الصوت الحاد من الرجال»

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع فى الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان، مفتاح صول ومفتاح فا. كما أنهما يستعملان كذلك فى كتابة الكثير من ألحان الغناء. ويمكن الاكتفاء بهما فى الأحوال الاعتيادية.

أما المفتاح الثالث، وهو مفتاح دو، فهو خاص، فى الغالب، بألحان الغناء فى الأوبرا. لانها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات. ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته «١»

الاصوات المحصورة فى المدرج ذى مفتاح صول

وينحصر فى المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية، كالموضح فى شكل ٩

صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل ٩

الاصوات المحصورة فى المدرج ذى مفتاح فا

وينحصر فى المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية كالموضح فى شكل ١٠

سى لا صول فا مى رى دو سى لا صول فا

شكل ١٠

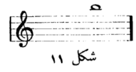
الخطوط الاضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التى تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة، فان خطوط المدرج وأنهاره الخمسة لا تفى بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التى سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً.

(١) معلمو ومعلمات الموسيقى ليسو فى حاجة الى تلقين التلاميذ هذا المفتاح اكتفاء بالمفتاحين السابقين. ويكتفى بهما للمبتدىء عموما.

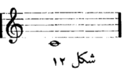
(١) نكتفي بذكر ماتقدم عن هذا المفتاح، مفتاح دو، بالنسبة لعدم احتياج المبتدىء اليه.

لذلك عمد الموسيقيون الى حيلة أخرى، وهى أن ترسم شرط قصيرة، فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الأضافية». فيقول الأنسان مثلا إن علامة سى واقعة أعلى الخط الأول الاضافى فى المدرج شكل ١١



شكل ١١

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الاضافى تحت المدرج شكل ١٢

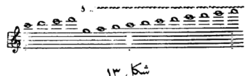


شكل ١٢

وهكذا يستطيع الانسان أن يرسم فوق وتحت المدرج، فوق استعمال المفاتيح المختلفة، عدة خطوط إضافية تساعده على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة.

علامة الاوكتاف أو «الديوان التالى»
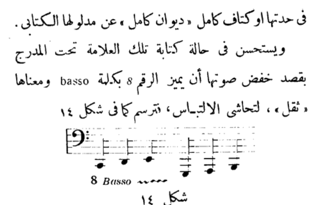
واذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الاضافية فانه يلتبس علينا عدّ تلك الخطوط فى أثناء العزف، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها. ولذلك فانه لا يستعمل منها فى الغالب أكثر من خمسة خطوط، فاذا اضطر الانسان إلى تدوين صوت يحتاج فى تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الأضافية الخمسة المذكورة، فانه يستعيض بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف، ويرمز لها فى النوته بالرقم الافرنجى 8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة(١) كما فى شكل ١٣



شكل ١٣

ومعنى تلك الأشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تخفض فى حدتها اوكتاف كامل «ديوان كامل» عن مدلولها الكتابى.

ويستحسن فى حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة basso ومعناها «ثقل»، لتحاشى الالتباس، فترسم كما فى شكل ١٤



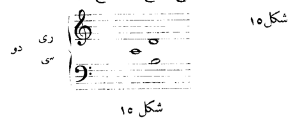
شكل ١٤

ومتى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها، وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعى«٢».

العلاقة بين مدرج مفتاح صول ومدرج مفتاح فا

وإذ قد أوضحنا العلامات الموسيقية التى تنحصر فى كل من مدرج صول ومدرج فا، فليعلم الطالب أن كلا من هذين المدرجين يشمل منطقة من النغمات غير التى يشتمل عليها الآخر. فمدرج مفتاح صول يبتدىء بالعلامة الموسيقية رى التى هى تحت الخط الأول منه «انظر شكل ٩»، بينما مدرج فا ينتهى بالعلامة الموسيقية سى التى هى أعلى الخط الخامس منه «انظر شكل ١٠». فاذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة دو التى تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة فى المدرجين متصلة اتصالا تاماً فى الترتيب التدريجى، صعوداً من مفتاح فا الى مفتاح صول، أو هبوطاً من مفتاح صول الى مفتاح فا.

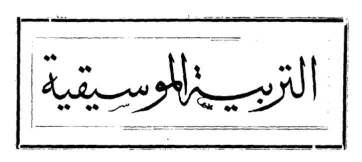
ولهذا فان المدرجين لا يفصلهما فى ترتيب علاماتهما الموسيقية غير خط إضافى واحد، هو الاول من أسفل مدرج مفتاح صول، والأول من أعلى مدرج مفتاح فا. وتقع عليه علامة دو كما فى شكل ١٥



شكل ١٥

«١» قد يكتب أحياناً الحرفان va (اختصار اوكتافا) على يمين الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا 8 va

«٢» يكتب فى كثير من الاحوال فى النوته الافرنكية بعد انتهاء الشرطة المتعرجة لفظة Loco وهى لفظة ايطالية معناها لغة (فى مكانه) واصطلاحاً تنبيه العازف الى انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة.



موسيقى الطفل

التأليف والابتكار الموسيقى

للأستاذ محمد محمد حبيب

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

(واستاذ التربية الموسيقية بالمعهد)

بيّنا فى المقالين السابقين وجوب العناية بمسايرة غرائز الأطفال فى التربية الموسيقية وكيفية استثمار مواهبهم الفنية وضربنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثر الطفل بالموسيقى واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين يختص أحدهما بعنصر الايقاع والآخر بعنصر النغمة أى اختلاف الأصوات حدة وغلظا.

وما دمنا قد تناولنا فى الأمثلة السالف ذكرها عنصر الايقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد.

والواقع أن للنغمات الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية.
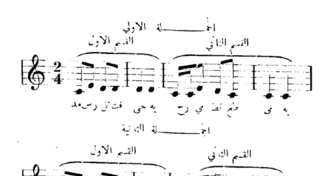
وليس أدل على ذلك مما يتجلى فى الطفل من ميله الشديد إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها فى معظم الأوقات سواء أكان ذلك بتقليد ما يحلو له منها أم بابتكار ألحان يرتجلها كلها أو بعضها فى المناسبات المختلفة.

ولقد تراه يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تنم عن بساطة طبيعية وسلامة فطريه.

بينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة تغنى بلغتها العامية هذين البيتين :

مَدْرَسْةِ الفتحيّه   حَرَمِيةِ الطعيه
مدرسةِ الأهرامْ   حرميةِ الجُرْنَانْ

حسب اللحن الآتى :



وقد وجدت هذا المثال خير نموذج لاظهار مقدرة الأطفال على التأليف والتلحين وإليك بعض ما يستلفت النظر فى هذا المثال :

«١» من حيث المعنى ـــ تقع المدرسة الفتحية فعلا فى دائرة الجهة التى تقيم فيها الطفلة ولعل عدم ملاءمة نظام التعليم بالمدرسة الملحقة بها هذه الطفلة لميلها الفطرى جعلها تعبر بطريقة لا شعورية عما يخالج نفسها من هذه الناحية ، فأرادت ذم المدارس فى شخص مدرستى « الفتحية » و « الأهرام » مظهرة هذا الذم فى اتهام المدرستين بالسرقة واختيرت « الطعمية » فى الحالة الأولى لمناسبة القافية الموحدة فى شطرى البيت كما أختير « الجرنان » فى الحالة الثانية وفقاً لقانون « تداعى المعانى » أو لأن المدرسة لابد أن تكون سرقت « الجرنان » لتأخذ منه اسمها حسب ما ورد بخيال الطفلة

وذلك باعتبار كلمة « الأهرام » اسما للجريدة المتداولة التى كثيراً ما تسمع بها الطفلة المذكورة فى بيتها ، « لا اسماً لبناء الأهرام المشهورة ، وكل هذه المعانى مناسبة لطبيعة الأطفال وخيالهم.

« ٢ » من حيث الايقاع والميزان الشعرى ـ وقع اختيار الطفلة على مجزوء بحر المتدارك ذى الخبن والقطع ، وهو آخر ما يدرس عادة من بحور الشعر فى علم العروض ، لملاءمته جد الملاءمة لبساطة الميزان الموسيقى الثنائى المختار للتلحين ولا نقصد بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كثيراً أو قليلا ، وإنما نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل بسليقته إلى ما لا يُتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشىء الكثير!

وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها ياء كلمة « حرمية » فى كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن الشعرى وما يتبعه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية كما التجأت إلى التساهل فى مطابقة حرفى الروى فى قافيتى البيت الثانى « الأهرام ـ الجرنان » وهو ما يعبرّ عنه بعيب الأكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب ، وهذا فى اعتقاد الطفلة ليس بعيب كبير ما دام فى ذوقها مقبولا ولو بنوع من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون تكلف (وهو المناسبة بين كلمتى « الأهرام و الجرنان »)

« ٣ » من حيث التركيب الموسيقى *"Musical form"* ـ قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تامتين يحتوى كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ) والآخر بمثابة جواب (خبر) وبذا أصبح تركيب اللحن ذا تماثل موسيقى لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة التأليف الشعرى وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب الموسيقى كالتضمين الذى إما أن يؤدى إلى إطالة الجملة الاولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقى فى اللحن وإما أن يؤدى إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعانى الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى فى شىء . وبالاجمال فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقى حسن اختيار الشعر من النوع الصالح للتلحين .

« ٤ » من حيث اللحن ـ ألف اللحن من ثلاث درجات صوتية فقط محافظة على البساطة فى التلحين ومع هذا فقد استوفى الشروط المميزة للألحان الجيدة ، ونذكر من ذلك :

١ ـ بدىء بأساس مقام اللحن ، وهو دو الكبير . وثالثته مع الاتيان بالأساس فى موضع القوة من الميزان وذلك

يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .

ب ـ أتى فى الباطوطة المنتهى بها القسم الأول بثانى درجات المقام ، وهى إحدى درجات التأليف المستعمل كثيراً فى نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون من خامسة المقام وسابعته وثانيته ،

ج ـ أتى بالأساس ثانياً فى موضع قوة من الباطوطة المنتهى بها القسم الثانى من الجملة ، ولا سيما بعد الاتيان فى موضع ضعف من الباطوطة السابقة بثانى درجات المقام وهذا يركز الشعور بانتهاء الجملة الموسيقية .

د ـ ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف فى الميزان الموسيقى يساعد كثيراً على إجراء ، اصطحاب ، "Harmony" ملائم لشخصية اللحن تمام الملاءمة

هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ وتمشيه معها مبنى ومعنى.
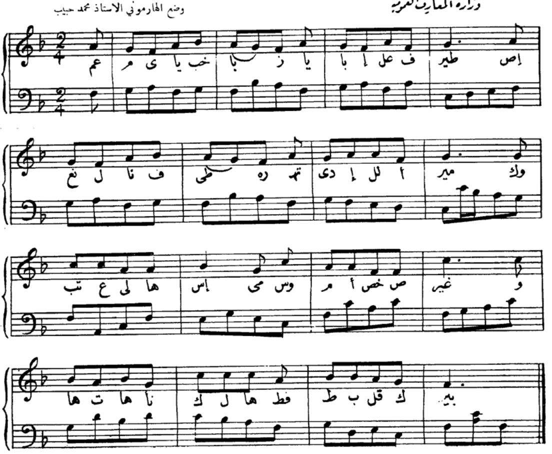
كل ما تقدم ذكره من المزايا نورده كمثال يدفعنا إلى عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطرى من غرائزهم وميولهم التى طالما فرضنا على القائم بالتربية الموسيقية وجوب تعهدها بما من شأنه إيقاظها فى الطفل للوصول به فى المستقبل إلى أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

الأناشيد

الطفل وبائع الفطير

نظم الاستاذ الحاج محمد الهراوى
ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب

مقطوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية



عَمِّي يَاخَبَّازُ   يَا بَائِعَ الْفَطِيرْ
اِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَهْ   تُهْدَى إِلَى الْأَمِيرْ
وَاكْتُبْ عَلَيْهَا اِسْمِى   وَاسْمَ أَخِى الصَّغِيرْ
وَهَاتِهَا نَأْكُلُهَا   فِى الطَّبَقِ الْكَبِيرْ



اعتذار ورجاء

وافانا كثير من أفاضل الكتاب ، وجلة الباحثين . بمقالات فى مختلف الشئون الموسيقية ، لم تتسع صفحات « الموسيقى » لنشرها فى هذا العدد .

« والموسيقى » يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب فضلهم ، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم لها حتى تنشرها تباعاً فى الأعداد المقبلة إن شاء الله .

فى بحوث المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندى « هاوٍ موسيقى — بالاسكندرية » تعقيباً قيماً على ما نشر تحت هذا العنوان — فى اليكاه — صاغه فى أسئلة مهذبة وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندى، صاحب هذا البحث ، للأجابة عليها وقد أحلناها على حضرته وسننشر رده عليها فى العدد المقبل .

البعوث الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إيفاد بعثة موسيقية تتألف من آنستين تدرسان فى الخارج ، لمدة طويلة ، العلوم الموسيقية واتصالها بالتربية .

وهى حسنة نشكرها لمعالى وزير المعارف ونسجلها له بالثناء والتمجيد .

وسننشر فى الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها ومدتها والجهات التى يوفد اليها .

فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

منصور افندى عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض للشخصيات مهما أضلها الهوى

ولولا ارتباط المجلة بالمعهد ، ما خطر لها أن تشير الى منصور افندى عوض فى قليل ولا كثير من الشأن .

لذلك ننشر فيما يلى قرار مجلس إدارة المعهد ، تاركين الفصل فى الموضوع لحكم القضاء :

قرر مجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية بجلسته المنعقدة فى الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥ باجماع الآراء فصل منصور افندى عوض من عضوية المعهد ، عملا بحكم المادة ١٤ من قانونه ، لنشره بجريدة المقطم فى عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفى صحف أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير المعارف بشأن كتاب « دراسة القانون » وقد عقب على ذلك بنشر بيانين فى الجريدة نفسها ، أحدهما بالعدد الصادر فى يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر فى يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة الدكتور محمود احمد الحفنى مراقب الفرع المدرسى ، وماسة بسمعة المعهد الذى طبع الكتاب على نفقته .

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

الاجراءآت القانونية ضد منصور افندى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الادارى ، والتقرير المالى ، والتقرير الفنى ، وجميع الأعمال التى تختص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فتليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتتلخص المسائل والقرارات فيما يلى :

أولا — تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركونى للأذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تتكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيها فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تعاقدت الشركة مع حضرة صاحب العزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للأذاعة .

ثانياً — وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الأدارة بحملها.

ثالثاً — وكل المجلس إلى حضرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وكل اليه قياماً يشكره عليه المجلس . ومن الأمانى الغالية التى يستبشر بها المعهد توفيق حضرته إلى جعل آلات النفخ قابلة لأداء أرباع المقامات مماسيكون له أثر عظيم فى عالم الموسيقى العربية.

رابعاً — أظهرت الجمعية العمومية ارتياحها لما اتخذه المعهد من الأجراءآت فى توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والناجحين من طلبة القسم النهائى فى مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته ، وتسليمها بيده الكريمة إلى أربابها .

خامساً — أظهرت الجمعية اغتباطها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما نهجته من النظم الحديثة الكفيلة برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

سادساً — شكرت الجمعية لمجلس الأدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه فى التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا مما كان له شأن كبير فى الدعاية للموسيقى العربية.

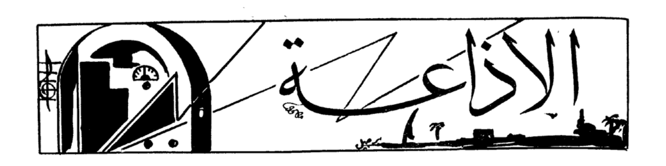
سابعاً — حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمانى مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحيفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهنأتها باصدار عدديها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

ثامناً — أظهرت الجمعية ارتياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للآلات ، وعزف بعضها فعلا فى حفلات المعهد ، ونالت اعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسعاً — عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن فحصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالأدارة المالية حسن تصرفهم فى الشئون المالية مما نمى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة.

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أخنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تتقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الأدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنئة على ما يبذلونه من جهود حميدة فى سبيل خدمة الموسيقى العربية والنهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها فى هذا العصر العلمى ، ونتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى مايؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

انقضاء عام على المحطة

انقضى على محطة الأذاعة عام ، خلطت فيه عملا صالحاً بآخر سيء وزاد السوء حتى ضجر الناس وألموا

كان ذلك العام حافلا بشكايات المشتركين وضجيجهم ، سمعوا فيه مايكرهون ، وتحملوا مالا يطيقون ، والتمسوا التحسين فلم يوفقوا إليه

وما كنا متجنين على المحطة فى هذا القول ، فان المحطة نفسها هى التى أعلنته للناس صريحاً فى حديث أحد خطبائها المدافعين عنها

وما كان للمحطة أن تلجأ إلى الاعتذار وتمحل الأسباب المبرره لعملها ، لوأنها أحسنت وأصغت إلى نصح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى . أما ، وهى على مانرى جادة فى طريقها غير عابئة بالنصح والأرشاد ، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ البشرى ، ونسقه بيانه

ونعود فنقول للمحطة « عفا الله عما سلف » مهنئين بالعام الجديد راجين أن تسعد أيامه بالأصلاح الذى تقتضيه مصلحة الجمهور ومصلحة المحطه معاً . ونرجو أن ننظم لها الثناء فيما تحسنه فى الأيام المقبلة .

عيد محطة الاذاعة

ولقد غنانا فى ذكرى مرور العام (صالح عبد الحى) وصلة من مقام « سيكاه » والحمد لله فقد أراحنا هذه المرة من موشحة « يانحيف التوام » التى يستهل بها وصلات السيكاه دائماً ، فغنانا موشحة أخرى لابأس بها . ثم كان الموال ، وجاء بعده دور « آن وقت الرحيل » الذى لحنه « رياض السنباطى » فأجاد تلحينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض بتلحينه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج « صالحا » من قديمه ومن أسلوبه فى الغناء ، ليذيقه طعم الألحان الحديثة ، فمهد للدور بموسيقى « صامتة ضمنها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها الـ « Orchestration » توزيعاً مناسباً ، فكانت الآلات تتفق آونة وتختلف أخرى قبل الدور وفى خلاله ، ولعل كل هذا كان غريبا على « صالح » الذى عهدناه لايميل إلى هذا اللون من التلحين .

وبعد، ففى هذا الجو الموسيقى سمعنا « صالحا » يغرد بصوته العذب الممتع، فأكسب « الدور » روحا منه زادته حلاوة وحسناً

بقيت ملاحظة واحدة. هى بالذوق الصق منها بشيء آخر، تلك انتقاء الأدوار فى المناسبات

فما كان يليق بالمحطة أن تتخير يوم عيدها أدوار « آن الرحيل » ،، وكفكفى ياعين دمعا،،

فانها اليق بالوداع منها بالاستقبال ، أعاد الله هذا العيـــد على المحطه خير مايحب لها المخلصون

تكرار معيب

الموسيقى العربية غنية بمؤلفاتها. من بشارف وسماعيــات وموشحات وغيرها، وهى تعد بالمئات، ولكن محطة الأذاعة تترك المذيعين وشأنهم يذيعون كل مايروقهم منها، من غير مراعاة ذوق الجمهور فى ألا يفرض عليه سماع ماقد سمعه قبلا، وهأنذا أذكر على سبيل المثال مايثبت قولى وما يدعم نقدى :ـ

١) بشرف سماعى فرحفزا

« ا » سمعناه فى إذاعة (عزيز عثمان) فى مساء ٢٣ مايو
« ب » وسمعناه من اسطوانة فى مساء ٢٥ منه
« ج » وسمعناه فى إذاعة (حسن الملوانى) فى مساء ٢٦ منه
« د » وسمعناه أيضاً فى إذاعة (فرقة عبد الرحيم) فى مساء ٢٧ منه

٢) موشحة ملا الكاسات

ا) استهل بها (ابراهيم عثمان) وصلة الراست التى غناها مساء ٢٤ مايو

ب) وسمعناها أيضا من اسطوانة للشيخ احمد صابر فى ٢٥ منه

٣) موال بكل مرسوم أمرنى الحب ونهانى

ا) سمعناه مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

ب) وسمعناه ثانيا مساء أول يونية من الشيخ على الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مبرر فما من مذيع عند مايريد اذاعة وصلة من مقام « نهاوند » إلا ويستهلها بالموشحة المعروفة « لما بدا يتثنى » ومن مقام ال (سيكاه) إلا ويبدأها بالموشحة (يانحيف القوام) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والأندلسية ، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريرى وغيرهما . فى مختلف الضروب والأوزان وفى جميع المقامات تقريبا . وأملنا أن تجعل المحطة هذه الملاحظة نصب عينيها بأن تلفت نظر المذيعين إليها فلا تسمعنا بعد الآن هذا التكرار المعيب .

محمود افندى صبح

ونقول محمود أفندى صبح لأن الشيخ قد هجرته عمامته أو هجرها هو نهائياً ، ونحن اذا عرضنا حناجر مطربى هذا الزمان كانت حنجرة (صبح) فى المقدمة ، لما ميزها الله به من قوة وحنان معاً فأصبحت من الحناجر الممتازة من نوع ال „BASSE“ وحسبه فى حنجرته هذه اقتداره على أن يملك زمامها يرسلها باللحن أينما شاء ويقبضها به كلما أراد . ولا عجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه ، وأصبح له فيها طابعا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غنانا مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام « الحجاز » استهلها بتقاسيم وسماعى ، غير أننا لاحظنا أن الآلات التى كانت تعزف معه عند تنقلها فى السماعى وما يتخلله من (ضرب) إلى (ضرب) كانت تنتظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا ، ثم يتبعه الجميع . وسمعنا بعد ذلك موشحة « أسقيانى » فموال „ بكل مرسوم „ ثم دور „ ياناس حبيى بالوصال „ وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كان مسرعاً جداً . ثم أختتم الحفلة بقصيدة „ بدت تختال „ ثم تقاسيم غنائية على البمب كانت طيبة حقا

رواية تمثيلية بالراديو

... وشاءت المقادير أن تفتح ستار التمثيل فى محطة الأذاعة بعد أن اسدلت فى دور التمثيل نفسها ، وذلك حينما ودت المحطة أن تحدث تغيراً فى البرنامج ، بقصد تحسين الأذاعة ، فوفقت إلى اذاعة رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو . لم تكن الأصوات فى الرواية بحيث تتفق وأصول الأنشاد وسلامة الغناء خصوصاً إذا علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شائعة فى أمواج الجو تلتقطها الأجهزة هنا وهناك فى الداخل وفى الخارج

فى البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهاهو ذوق الجمهور يرتقى فى الاستماع يوما بعد يوم ، فلا بد أن نسايره ولا نسمعه إلا كل ظريف شجى

موسيقى هندية

أسمعنا ألوانا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محطة الاذاعة فى اسطوانات منتخبة أمكننا بعدها أن نكون فكرة عن تشابهها وتنافرها بالنسبة لموسيقانا . ولم يشأ سعادته أن يذيع علينا الأسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحا وافياً فنقدم له بالنيابة عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغريبة عنا حسنة نذكرها للمحطة بالثناء والمديح

ونتعشم ألا يحرمنا الاستاذ مصطفى بك من ان يسمعنا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاه الله عن الموسيقى خيرا

ولنا عود . . .

عزيز عثمان فى زفة العروسة

لعزيز صوت جميل يميزه عن جميع أشقائه ، كان قبل إذاعات الراديو مقلا فى الغناء ، ولكنه بعد ذلك أظهر نشاطا واهتماما بالأذاعة . أسمعنا مساء ٢٣ من مايو موسيق صامته ، وما هى بالصامتة فقد وجدنا فيها زفة لعروسة غنى أمامها عزيز :

(إتمخترى يازينه . ياورده من جوا جنينه) وما انتهى منها حتى رأينا أنفسنا وسط موسيقى للرقص البلدى ولم نلبث أن سمعنا بعدها اللحن السورى المعروف ,, يابو لعبا ديا ,, وهكذا خرج من باب إلى باب وتنقل من غصن إلى غصن وبالرغم من أنها كانت جميعها خليطا من النغمات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذكرنا بما نسميه ,, السلطنة ,, فى السماع مما كنا نلمسه فى الحفلات الخاصة فى الدور والأندية لاأمام أجهزة الراديو . تلك الحفلات التى دالت الآن دولتها . ثم أسمعنا بعد ذلك وصلة من مقام ,, الصبا ,, استهلها بالموشحة القديمة ,, يا أخا البدر ,, كانت لابأس بها لو دعمها ببعض القوة والنشاط فى الأداء

وأسمعنا فى مساء ٦ يونية وصلة من مقام (حجاز كار) ومما لاحظناه فى الدور أن صوته حينما كان يرتفع إلى المقامات العالية كان يضعف ويكاد يختنق

خلط ...

معلوم أن برنامج محطة الأذاعة ينقسم إلى قسمين : قسم للأذاعة العربية وقسم للأذاعة الأفرنجية . فهل سمعنا مرة أن الأذاعة الأفرنجية يتخللها محمد العربى والشيخ محمود صبح والشيخة سكينة حسن ؟ ؟ فلماذا إذن نسمح للموسيقى الأفرنجية أن تزاحم الموسيقى العربية فى برنامجها وتناوئها فى اذاعتها ؟؟

فمثلا تشجينا الآنسة أم كلثوم فى كل أسبوع بأغانيها العذبه فى الوصلة الأولى . ثم لانلبث أن يقرع آذاننا بيانو ,,مدحت،، بقطع إفرنجية تنزع منا حالا ماغذتنا به الآنسة . فلماذا هذا الخلط !! ولماذا لايعزف مدحت فى الوقت المحدد للموسيقى الأفرنجية ؟ ؟ ولماذا لايدخل ضمن برنامج الموسيقى الغربية ؟؟ فيعزف بالبيانو بعد الموسيقى ,,الكلاسيك ،، التى بقيادة مسيو جوزيف هرتل مثلا

ولعله إن فعل يجد لعزفه مستمعين جددا قد يصيب منهم تشجيعا أكثر واستحسانا أكبر . .

أماناً أيها القمر المطل

هو مطلع القصيد المشهورة ، غناها مساء ٢٦ من مايو حسن الملوانى مقلداً مغنيتها الأصلية ,, السيدة فتحية أحمد ,, التى اختصت بها فأجاد حسن غنائها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن ينتقل فيها من مقام إلى مقام ارتبكت الآلات فترة ارتباكا معيبا فلعله ملتفت إلى ذلك فى اذاعاته المقبلة

نجاة على

لنجاة صوت لابأس به قوى تكاد تسمعه من بعد وإذا انتهى ذات ليلة إلى سمعك صوت قوى مديد فاذكر أنه لنجاة ، وموضع الضعف فيه لاتدرى أتؤاخذها هى عليه ؟ أم تحاسب فيه من يلحن لها ؟ ذلك بأن الغالب فى غنائها المد الطويل والأنشاد المرسل، الأمر الذى تضيع معه حلاوة اللحن وطلاوته وتتضاءل معه الموسيقى . فلتلاحظ الآنسة هذا ، وأنا كفيل لها بجمهور مقدر جديد

التهريج الموسيقى

تذيع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهية لكثير من الهواة والمحترفين ، لاطعم لها ولا فن فيها . ذلك ان الأصل فى هذه المنولوجات أن يعتمد فى أدائها على الحركات والأشارات والملابس ، وما دام الراديو قد حرمنا مشاهدة هذه الحركات والأشارات والملابس ، فلا أقل من أن يعوّض المستمعون عنها بلحن شجى فى موضوع فكه حقيقة ، ولكننا لانزال نسمع مع الأسف مآسى عن سرقة فلاحين يزورون مصر ، أومغازلة سيدة ، أوقصة لمتسكع شريد ، أو عراك بين رجل وزوجته وحماته ، أو مشاجرة ثقيلة تمثل فيها جهل رجال البوليس ، فى ألحان سقيمة عادية تمجها الأذن ، إلى غير ذلك من المواضيع التى أقل مافيها أنها تشين سمعة مصر والمصريين وتجرح كرامتهم فى الصميم ، وبخاصة للمستمعين خارج مصر

فواجب المحطة أن تتحرى المنولوجات وموسيقاها وموضوعاتها قبل إذاعتها ، وإلا شاطرت أصحابها فى تجنيهم على بلادهم ، وتشويههم سمعة أبنائها

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ زكريا احمد

الأثنين ١٧ يونيو

صباحا أوركستر أبو زيد

مساء ثنائي الليثي

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)

الآنسة نجاة علي

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان

موسى حلمي (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

رياض السنباطي (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسي شرقي

مساء صالح عبد الحي

محمد العقاد (قانون منفرد)

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى

بيانو منفرد الآنسة أوجيني طرابلسي

مساء الشيخ عبد الخالق الضاني

الأثنين ٢٤ يونيو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوي ومحمد الصبان)

الآنسة أم كلثوم

بيانو وكمان

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعي العقاد

مساء الشيخة سكينة حسن

حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبدالغني السيد

منولوجات فكاهية ـ محمد كامل

الجمعة ٧٧ يونيو

صباحا اوركستر محمد حسن الشجاعي

مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطي „ عود منفرد „

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسي شرقي

مساء صالح عبد الحي

كامل رشدي „ عودمنفرد „

رواية المجلة

موزار

MOZART

٣

وما كاد موزار ينتهى من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكمان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم ودخلوا على موزار ، متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافا عالياً

هنالك شكر لهم موزار ، ولفتهم إلى قصر الوقت، وضرورة التجربة ، فشرعوا جميعاً يعزفون بارشاده « الروندليتو » حتى انتهت التجربة على خير مايحب موزار ويهوى ، حتى أنه لم يتمالك من إعلان صيحة الفرح ، فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء الأمجاد، إنكم من مفاخر الموسيقى أهنئكم وأرجو لكم التوفيق ، هلم إلى آلاتكم فاجمعوها، وأسرعوا إلى الصالة الكبرى ، على بركة الله، حذار ياسادة ، فان الوقت أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع ....

فى الطابق السفلى من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين فى بهو التشريفات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتماعى درس أصول المقابلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤديها لأصحابها كل بالمكانة التى تليق به ، وبخاصة النبيلات وكرائم السيدات. ولقد يدهش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشح بوشاح الجلال والهيبة والوقار يسف أحيانا إلى منزلة السوقة والرعاع من أبناء شعبه . ولو أتيح له أن يعرف رأى هذا الحشد الحافل فيه ، لوفر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة فى بيته خاصة .

وبينما كان الموسيقيون مقتعدين أماكنهم من المسرح يشدون أوتارهم ، ويعدون



موزار

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الخدم يمرون بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المرطبات والفطائر الشهية ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ، ولو تكلفاً ، وفاق اللياقة والتقاليد ، ويتهامسون فيما بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيما جرت به العادة فى مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة فى ناحية ، والمطران يتنقل بينهم ، يبالغ فى تحيتهم وإكرامهم ، ويعرّف بعضهم إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير ذلك من أسباب المجاملة واللياقة فى مثل هذه الحفلات . ولقد أغدق على الجميع أنواع الحلوى ، والمرطبات زيادة فى العناية بهم .

فى هذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريللى . الذى سيغنى الحفل بصوت نسائى ، ولم يشعر إلا وكلاينماير يربت على كتفه ويقول فى صوت خافت غير مسموع

— موزار : النبيلة تون هنا

— أين ؟

— هناك تحادث الأمير شوارتسبرج بجانب مرآة الأزهار ، وهى مقبلة علينا ، لاتتطلع ناحيتها

هنالك أقبل المطران ، فى صلفة وغطرسة ، وأشار إلى موزار « ابتدىء » فتأهب الموسيقيون ، وانطلقوا يعزفون ، وتقدم سيكاريللى يغنى بصوته الناعم النسوى ، وموزار يدق البيانو متمشياً مع غنائه ، والحفل ضجر متبرم ، يهزأ من هذا الرجل القوى المتين يتخنث بصوت النساء ولا يخزى ، فتغامزوا عليه ، وصدرت من بعضهم عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بمناديلهن ، إخفاء للضحك الذى ملأ أشداقهن . وفى هذه الجلبة النفسية الجائشة كان توقيع موزار على البيانو آية فى الدهشة والاعجاب ، ولو أنه كان يدق ارتجالا بغير نوتة حتى أنه لفت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ماوصل إليه الموقف من الخزى والسخرية يكاد يصعق ، لولا أنه تماسك وفكر فى علاج ينقذ الموقف فصاح بأعلى صوته « برافو سيكاريللى برافو » ثم صفق ، وأسرف فى التصفيق

ماهذا الصوت الذى يدوى فى القاعة كالرعد ، فتجاوبه أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانها ؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً « برافو أستاذ موزار . برافو » فيردده الحفل ترديداً عالياً

ضاقت الدنيا بالمطران واضطربت حواسه ، وتملكه الهياج ، لولا بقية من الوقار أسكنت ثائرته ، وألانت حدته ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينيه أن تنصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلمون شعثهم ، ويجمعون أمتعتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة النبيلة تون ، تقدمت إلى المطران فى خفر وحياء ، وتوسلت إليه ، فى ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يتفضل صاحب النيافة المطرانية ، فيصدر أمره الكريم إلى موزار ، فيوقع لنا قطعة من موسيقاه الساحرة ؟ إننى باسم نبلاء هذا الحفل الكريم ، ألتمس منك إجابة هذا الرجاء ، لنمتع أرواحنا ، ونسقيها سلسبيل فنه الفياض الذى يروى الأرواح ، ويحيى الأشباح

ـ سيدتى الجريفين ، من كل قلبى أستجيب لك ، ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

ـ ياءولاى الأمير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلق فى الموسيقى متى شاء ، وأنى شاء ، فاسمح لى أن ألح مرة أخرى فى هذا الطلب وأصر عليه

وقد عزز رجاءها فى الحال الأمير شوارتسبرج ، واحتشد حوله جماعة النبلاء يزكون الطلب ، وكلما أبدى المطران عذراً فندوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار يسأله :

ـ هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ، أسامع ؟ أنت تعرف مقتى لمطولاتك ، تكلم ؟

ـ عندى قطعة روندليتو ، صغيرة أعددتها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن ياصاحب النيافة المطرانية ، أنها تتفق مع رغباتكم

ـ حسناً ابتدىء : وأسرع ، وانته ، حتى نقوم

استوى الحاضرون فى مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح ونشط موزار إلى العمل ، فأنطق الموسيقى بيانا ، وأسالها حناناً ، وأشجى سامعيها نغما ، وجلاها بينهم نعما ، وأثر بها فى أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم حتى كانوا يتموجون بتموجاتها ، ويقفزون لقفزاتها ، ويتمهلون لتمهلها ، ويتباعدون إذا ابتعدت ، ويمتزجون إذا امتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعته ، قطع الناس أيديهم بالتصفيق ، وحناجرهم بالهتاف والصياح بطلب الاعادة ، وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض عنه ، والتهليل والهتاف والصياح لاينقطع ، فكان موقفاً عجباً .. عازفو الكمان يترقبون أمر أستاذهم . وأستاذهم يترقب أمر سيده ، وسيده مغض عنه متثاقل ، والجمهور مصمم على الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم من التضحية

هنالك نفد صبر موزار ، فقفز إلى المطران يسأله فى لهفة وحيرة :

ـ سيدى صاحب النيافة ، أتسمحون باعادة الروندليتو ؟

فصاح به المطران ـ كيف تسأل هذا السؤال ؟ ففهم موزار من لهجة المطران الرضاء والقبول

وماكاد موزار ينتهى ، حتى التف به الضيوف ، يجاهد كلهم ، أن يحظو بمصافحته ، وأن يلتمسوا منه ، فى إلحاح وحرارة ، أن يتقبل دعواتهم للغداء ، والعشاء ، وحفلات المساء ، وهو يتودد لهم جميعاً ويشكر لهم جميل عطفهم ، ورقة شعورهم ، وعذوبة ألفاظهم ، ويعتذر لهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراراً من استئذان المطران وسماحه ، فانه سيده الأعلى



الامير المطران

وأخيراً ، انتحت به النبيلة تون ناحية ، وأسرت إليه تقول :

ـ أى أستاذى ؛ كاد يفنى صبرى فى انتظار هذا اليوم الذى أحييك فيه بنفسى ، وأعقد على يديك ، هنا ، فى فينا ، فما أسعد اللقاء ، وما أجمل هذه اللحظات !!

ـ أشكر لك ياسيدتى ، أبلغ الشكر ، وأعتذر من عدم استطاعتى السعى إلى مولاتى وتقديم نفسى إليها

ـ عفواً ، ياموزار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد تعرفت روحى إليك فى غيبتك ، وكنت أدعو الله أن يرد غربتك ، ويسعدنى بلقيتك . وقد استجاب الله رغبتى فجمعنى بك ، فى أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟ ولكى تتوثق روابط المعرفة بيننا . أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك إلى تناول الغداء معى ظهر الغد ... موزار ! أستحلفك ألا ترد طلبى ، فتحرمنى من سرور طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فهل تجيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتناولها موزار ، فى حذر وحرص ، وهو يتلفت باحثاً عن المطران ، فلما رآه متشاغلا بالتحدث إلى الأمير شوارتسبرج هز يدها مجيباً دعوتها ، وانصرف مودعاً شاكراً فأخذ منها الطرب كل مأخذ وصاحت

ـ وافرحاه! سيزورنا موزار غداً . إن زوجى لينشرح صدره ، وتبتهج نفسه بقدومك إلينا غداً . تذكر ياموزار ، سأكون فى انتظارك ، وأرجو أن يعجبك طعامنا ، فان طاهينا يجيد الطبخ

وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فعاد يقول

ـ ولكن ، ياسيدتى النبيلة ....

- لاتتردد ، فانی بانتظارك

- سیدتی ، أرانی مقیداً ، ولیس شیء أسر علی نفسی من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران..

- لیس للمطران أن یمنح الأذن أو یمنـع ، فذلك شأنك وحدك ، وما كان له أن یتحكم فیك ، وما أنت بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أیضا . إنك ستحضر إلینا وكنی .

- أمرك یانبیلتی المحترمة ، سأكون لدیكم فی الوقت المحدد

- فی تمام الساعة الثانیة عشرة

- شكراً لسیدتی ، صاحبة العصمة ، سأحضر

- مرحی ! مرحی ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسیقیون آلاتهم وأمتعتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ، فقد بقی منفرداً . وقف یغوص فی بحار الفكر ، یعلو حیناً إلى مناط السعادة ، ویهبط آنا إلى مدب البؤس ، فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجی نفسه

- بدایة رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شیء فیها جمیل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس العظمة ، وطهارة فی إعلان الثقة ، وهی أولی دعائم النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتنی من جحود الفرد ، بر المجموع

فاذا أحست نفسه البؤس لذكرى المطران : انتحى فی صدره یقول :

- ویلی ؛ ماذا یملك ضعیف الحیلة ، إذا بطشت به قوة الجبار ؟ هذا أمیر مسلط ، تفزعه شهرتی ، وتقض مضجعه سمعتی ، فهو لا یفتأ یناوئنی ، ما واتته قدرته ، وساعفته حیلته ، فانی اتجهت صدمنی عقابه ، وحیثما سرت نزل بی عذابه ، أی ربی ؛ إلیك أفوض أمری ، وأنت أحكم الحاكمین

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتتشعب فیه خیالاته ، وهو لا یدری أنه أوغل فی الشهرة ، وأمعن فی بعد الصیت ، وأن الحظ أصبح من خدمه ، یأمره فیطیع ، ویشیر إلیه فیخضع ، وأن النبیلات اللواتی شهدن الحفلة ، خرجن وكلهن ألسنة ثناء وفخار ، تردد فی الأجواء

ذكره ، وتشيد فى المحافل بفخره . وتعلن فى المجالس أمره ولا بد من أن يذكرنه للقيصر ، ويحببن إليه سماعه ، فاذا تنازل القيصر ولبى دعاءهن ، فقد أمن موزار شر المطران ، واتقى حفيظته . وأى سلطان لأمير ، أمام سطوة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف جنب محبته وحنانه ؟ إنما هذه أحلام ، وحبذا لو صحت الأحلام

وبينما كان موزار موزع الفكر ، تتنازعه الخواطر ، إذا بحركة تشعر بقدوم المطران ، منغص عيشه ، ومكدر صفوه ، حتى فى لذيذ أحلامه ، لا يفر من هجماته ، ولا ينجو من نفثاته

أقبل المطران الأمير ، وصوب أقسى نظراته إلى فناء البهو ، حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحملق فى وجهه كأنما يريد إحراقه بشعلة عينيه الملتهبتين . وجاهد موزار قواه ليرفع بصره إلى المطران فلم يقو فأسبل عينيه . سادت برهة رهيبة من السكون . قطعها المطران بحديث بطىء . تشف كل نبرة من نبراته على الحقد والغيظ :

ـ ما أرذلك أيها الماجن ؟ كيف تجرؤ على مواجهة ضيوفى النبلاء ، وتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة هذا الحد ؟ ما الذى يصوره لك خيالك ووهمك ؟ أتزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف أيديهم فى يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ما صوره لك تفكيرك الفاسد ، وزعمك الباطل . ولكن لا عجب أن يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمحلونها تمحلا

ـ ياصاحب الأمارة العالية ؛ أرجو عفوك وغفرانك إن السادة النبلاء هم الذين صافحونى ، ومدوا إلى أيديهم ، وليس من المروءة فى شىء ، أن أرد أيديهم ، أو أتغاضى عنها .

ـ وقاحة مبتذلة ، ينثرها هذا الولد الخبيث على مسمعى . جنون يصوغه هذا الحقير كلمات وعبارات ...

ـ ياصاحب الأدب العالى ؛ ما يليق هذا الأسلوب فى مخاطبة رجل فنان جاب فنه روما وباريس وفينا ، وحلق فى سمائها جميعاً ....

ـ فنان !؟ كان لى أن أضحك لولا أن موقفك محزن مزر ، فنان !! أتدعو نفسك فنانا ، أيها الأمعة المنكور إن أنت إلا محقور دنس

ـ قد يكون هذا رأى نيافتكم فىَّ ؛ ولا حيلة لى فى اعتقادكم ، ولكن ياصاحب الأدب العالى ، ما كان رأى نيافتكم فرضاً يعتقده الناس ، ويدينون له . إن الناس قد عرفوا قدرى ، وأحسنوا التعبير عنه . و ...

ـ اخرس : أيها الوقح . أترفع صوتك فى وجهى ؟ ثم لا يقطع لسانك بين شدقيك ؟ سأريك كيف أخفت صوتك . وأمحو أثرك .... ولكن من الذى أمرك أن تعيد تلك القطعة الموسيقية المزعجة التى سميتها روندليتو ؟

ـ استأذنت نيافتكم فأذنتم لى

ـ استأذنت حقاً . ولكننى لم آذن لك . وإنى أعاقبك على ادعائك حقاً لا تملكه . ولا يليق أن تملكه . سأدفع لك هذه المرة ثلاث دوكات « عملة ذهبية قديمة » كباقى أفراد الفرقة الموسيقيين . خذها ترن على الأرض . وتتدحرج تحت قدمى .. وإذا توقحت . أو سولت لك نفسك الشريرة إساءة الأدب . مرة أخرى . فانى أحرمك من مرتبك جميعه . وأخصم استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للفنان . وانصرف فى خطى متئدة . فيها الكبرياء والعظمة . وموزار مبهوت مذهول يكاد يقتله الغضب . أو يسوقه إلى الاجرام . وخيل إليه أن ينقض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها .. ولكنه مالبث أن سكنت ثائرته . وهدأت أعصابه . فاذا بطنه يئط من الجوع . وأمعاؤه تتلوى منه . فجثا على ركبتيه يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون معه شىء من النقود على الأقل فى أول يوم من وصوله فينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل ، وأحيا فيه الرجاء ، ما كان يتخيله من الغبطة ، وما سيلاقى من النعيم فى استقبال النبيلة تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد الفرح يخرج به عن إهابه ، فهتف بأعلى صوت ، وهو خارج من البهو الخالى « يجب أن تتغير هذه الحال » .

يتبع

سماعي حجاز يوسف باشا

من سجل المعهد

الدوكاه

♪ = 116

f

تسليم

p

Fin.

الخانة الثانية

mf

الخانة الثالثة

f

الخانة الرابعة

f

f

mf

p

f

الخانة الثالثة

f

p

من سجل المعهد

بشرف حجاز سالم بك

الدوكاه أصول فاخته

♩ = 60

f

p

f

mf

تسليم 𝄋

p

Fin. الخانة الثانية

f

p

LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents		
44 =	39:	40
50 =	+ 239:	246 (1)
89 =	19:	20
90 =	243:	256
100 =	+84:	89
112 =	15:	16
114 =	2048:	2187
135 =	37:	40

(1) + approximatif.

Cents		
145 =	149:	162
150 =	+221:	241
151 =	11:	12
180 =	59044:	65536
182 =	9:	16
200 =	+400:	449
204 =	8:	9
231 =	7:	8
281 =	17:	20
294 =	27:	32
300 =	+37:	44

Cents		
303 =	68:	81
316 =	5:	6
350 =	+125:	153
355 =	22:	27
384 =	6561:	8192
386 =	4:	5
400 =	+50:	63
408 =	64:	81
450 =	+27:	35
498 =	3:	4

Après la chute de Baghdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est ; et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazi (7me siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son libre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans; après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Founoun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VIIe Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tohaf ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghaïbi (8me siècle) à savoir :

« Gamée El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassed El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar ».

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghaïbi fût un disciple de Safi El Din, ses ouvrages avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassed El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, l'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IXe siècle) auteur de « Ressalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui opprofondit, d'une manière sérieuse, la théorie spéculative de la musique de l'école de Safi Al Din.



L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhail Michaca (12e siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui.

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12me siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagarah Zatol Akmam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'oud est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Safi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nim Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghaïbi, de Chehab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mourad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIIIe siècle de l'Hégire dans les « Choab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Safi El Din Abd El Moomen, quoique faisant partie du système persan primitif exposé dans le livre de « Bahgat El Rouh » de Abd El Moomen Ibn Safi El Din (Bibl-Bodleian). D'après le témoignage de la Borde, l'octave se divisait, au XIIe siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite :

1)	Rast,	ton majeur.
2)	Dokah,	ton majeur.
3)	Sikah,	ton mineur.
4)	Giharkah,	ton mineur.
5)	Nawa,	ton majeur.
6)	Hosaini,	ton majeur.
7)	Awj,	ton mineur.
8)	Kerdane,	ton mineur.

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il parait qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 invervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage.

Quoi qu'il en soit, Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale.

De nos jours, beaucoup d'exécutants soutiennent encore que le système des quarts de ton est loin d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes.

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès.

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considéré comme tempéré ou non ?

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	——	498	996	294	792
Mogannab Cadim	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal	168	666	1164	462	960
Sabbaba	204	702	1200	498	996
Wosta Cadima	294	792	90	588	1086
Wosta Persane	303	801	99	597	1095
Wosta Zalzaliah	355	853	151	649	1147
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zailaa (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zaila, est celles du musicien qui était au service du dernier Khalife de Baghdad, nommé Safi El Din Abd El Moomen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musicologues et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scoliastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scoliastes donnant une succession de quartes. Pour corriger ce défaut, il parait que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 385 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, l'« Art de la musique », 1re Edition 1929) donna des consonnances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, « Catéchisme de l'Histoire de la musique », 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, « Etude sur la sensation des tons » ait considéré la théorie de l'Ecole des Systématistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (233).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	0	498	996	294	792
Zayed	90	588	1086	384	882
Mogannab	180	678	1176	474	972
Sabbaba	204	782	1200	498	996
Wosta Persane	294	792	90	588	1086
Wosta Zalzaliah	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du IIme siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagorienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IVe siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une grande faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tunbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

Les scoliastes Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (IIe siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolémée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolémée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna, Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essayage d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature «Wosta» et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'Echelle Limma Comma pour le Tunbour Al Khorassani qui précéda l'Echelle de l'Ecole systématique fondée par Safi Al Din.

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir Awal	Zir Thani
Motlak	——	498	996	294	792
Sabbaba	90	588	1086	384	882
Mogannab (1)	114	612	1110	408	906
» (2)	204	702	1200	498	996
Wosta (1)	294	792	90	588	1086
» (2)	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Pour discuter cette Echelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaitre cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du IIme siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs arts, c'est-à-dire les musique arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IVe siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IVe siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Ishak Al Moussili du IIme siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaitre la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque.

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pré-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zaïl	Maya	Ramal	Hussein
Moutlak	0	204	702	908
Sabbaba	—	408	—	1.110
Khinsar	—	498	—	1.200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (IIe et IIIe siècle de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quartes, de sorte qu'une seule transition conduit à la double octave.

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zir, Masna, Maslas et Bam. Le premier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans.

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.c.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.a.) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consiste dans la première corde (la supérieure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entrainé le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

\- - -

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Motlak	—	498	996	294
Sabbaba	204	702	1200	498
Wosta	294	792	90	588
Binsar	408	906	209	702
Khinsar	498	996	294	792

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 3. 1ère Année. 16 Juin 1935. P.T. 2.

Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine sémite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'aurore de l'Islam. C'est Al Farabi du 4me siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbour de Baghdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahiliyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Eratosthème et probablement avant cette date. Cet instrument Djahilite portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

	Corde inférieure						Corde supérieure					
Cents :	0	44	89	135	182	231	231	275	320	366	413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahilites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante :

Les ligatures :					
Sillet	2e	4e	6e	8e	10e
Cents: 0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof. Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagorienne

Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été donnés par les musiciens du Hedjaz. Ibn Misdjah avait appris le chant persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

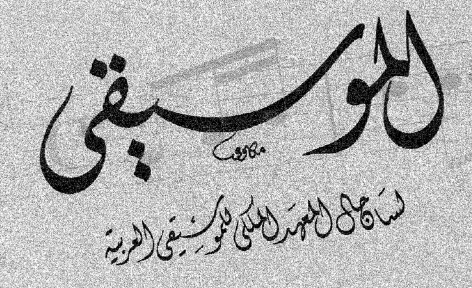
Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe



La Musique

REDACTEUR EN CHEF
M. EL HEFNY, Ph.D.





دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليما

العدد الرابع

القاهرة فى ٣٠ ربيع أول سنة ١٣٥٤




الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول يولية سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ „ خارج „ „ „
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الادارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

فى هذا العدد

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

فى مصر موسيقى ، تجالد الأحداث ، وتناهض العبث تأبى إلا أن تتبوأ مقعدها من الرفعة والسمو .

وفى مصر موسيقيون يسهرون على الموسيقى ويبلغون المشقة فى الغيرة عليها ، وهؤلاء هم أهلها وعشيرتها وذوو رُحماها ، فلا تكاد تشكو ألماً حتى يحسوا له وَجعاً .

وفى سبيل اعتزازهم بالموسيقى ونهضتهم بها ، يركبون الهول ، ويستنفدون الطوق ، ويكافحون العيش فى أقسى وجوهه .

ومن عجب ، أن ذلك شأن الموسيقى من قديم ، يعتز بها النفر الطيب القلب ، النبيل العاطفة ، الكريم الاحساس الرقيق الشعور ، فلا يصيب إلا اضطهاداً ، وإلا مسغبة وإلا إدقاعاً أودى بكثير منهم . فقضوا مغموطين ، حتى لكان يجهل معاصروهم مقابرهم ومدافنهم .

ولولا أن من طبيعتهم الرضاء وعدم التسخط للقضاء ولولا أن الفلسفة تشيع فى نفوسهم ، وإن لم يكونوا فلاسفة ، ولولا أنهم كانوا يقنعون من أزمانهم بالكفاف ويزعمون الغنى والثراء والعزة فى مواهبهم ، وما تفيض به من فن هو الخلود الباقى على الزمن ، ولولا صبرهم

وجـلدهم ، ومثابرتهم وكفاحهم الدائم ، واستماتتهم فى خدمة الفن الذى تعشقوه ، لما بلغت الموسيق ما انتهت إليه اليوم من العظمة والجلال .

لفظتهم الكنيسة فى القرون الوسطى . وأخرجتهم من رحمتها بزعم أنهم تعدوا موسيقاها الدينية ، إلى موسيقى دنيوية لاتصلح إلا لأشباع شهوات النفوس .

وكانت الموسيقى إذ ذاك محصورة فى تراتيل الكنيسة وألحان صلواتها ، فلما أراد الموسيقيون أن يتحرروا من هـذا القيد ، وشرعوا يفتنون فى تأليف الألحـان وفاق مقتضيات العصر ومشاعر أهله ، وشاطرهم فى هذا التحرر بعض القساوسة الموسيقيين الذين كانوا يضعون للكنيسة ألحانها وأنغام تراتيلها ، هال الكنيسة أمرهم ، وأفزعها ما أحسته من الخطر فى نزعتهم ، فتألبت عليهم وشنت عليهم حرباً عواناً .

وللكنيسة سلطان ، ولها أنصار ، وللموسيقيين حساد ، ولهم أصحاب منافقون ، فتمالأ سلطان الكنيسة وأنصارها ، وحساد الموسيقيين ومنافقوهم ، وأتمروا بهم وأرادوا أن يهلكوهم فلا يذروا على الأرض منهم ديّاراً

هنالك نزل بهم الويل فطردوا حتى من حماية القانون . فأهدر دمهم . واستبيحت أعراضهم وأموالهم وأمتعتهم ، فان لجأوا إلى القضاء فلا ينظر فى قضـاياهم . وإن ركنوا إلى أهل المعدلة من كرام الشعب فلا يصيبون إلا إعراضاً وغضاً . وإن صرخوا أسمعوا غير سميع : ضاقت بهم الدنيا بما رحبت ، وحرّم عليهم القضاء ، فماذا فعلوا ؟ ثبتوا ، واحتملوا ، وصبروا وصابروا حتى تغلب إيمانهم أخيراً وملأ الدنيا ضياء

وكذلك أهل الأيمان وأصحاب العقائد الصادقة ، تنزل بهم المحن ، وتشتد الكوارث ، فتَثْبُت أقدامهم وترسخ عقائدهم . ويزداد إيمـانهم . وتقوى عزائمهم ، وينتصر حقهم ، وينتشر صيتهم ، ويخلد ذكرهم . فكأنما الكوارث والنوازل التى تناهض الحق وتعاديه ، عوامل فعّالة فى رفعة الحق وانتصاره . وتخليد أهل الحق وانصاره

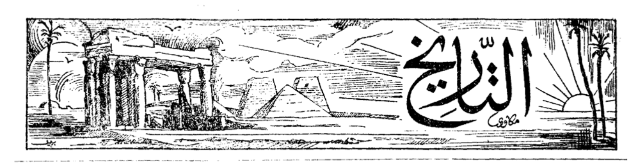
كان لزاماً بعد الذى عاناه الموسيقيون من المقت والكيد والاضطهاد أن تنبت فى أفهامهم فكرة تأليف الجماعات والهيئات فيما بينهم لتتولى حمايتهم ، وترعى صيانتهم ، وتحافظ على حياتهم ، وتصون مصالحهم ، فألفوها قوية متينة ، منها المجاهدون ومنها الذائدون ومنها المديرون ومنها القضاة يفصلون فى منازعاتهم ، أحكامهم فاصلة وقضاؤهم نافذ

وارتقت هذه الجماعات ، على مر الزمن ، حتى بلغت فى كل أمة مكانة مدعمة على النظم القويمة مما سنعالجه فى الأعداد المقبلة إن شاء الله .

وغرضنا من هذا ، أن نعالج الوسائل الكفيلة بحماية الموسيقيين فى مصر ، فان أحوج الناس للحماية وأجدرهم بالرعاية والصيانة . هم أولئك الموسيقيون الذين تتناهبهم الأحداث من مناحيهم جميعا .

وستخصص هذه المجلة قسطاً كبيراً من مجهودها فى هذه السبيل ، حتى تبلغ بهم الصدر الذى يستأهله جهدهم وتضحياتهم ، فان فى حمايتهم حماية الموسيق التى تقدس لها « الموسيقى »

دكتور محمود أحمد الحفنى



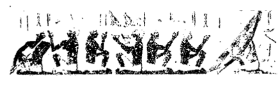
موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الموسيقية

الآلات الوترية

آلة الجنك

الجُنـك أو الصَّنج أو الصَّنج — هى أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين ، وأقدم الآلات الوترية لديهم ، بل هى الآلة الوترية الوحيدة التى عرفتها الدولة القديمة ، وأحد العناصر الثلاث التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى تلك المملكة : وهى المغنى وآلة الجنك والناى كما فى الصورة رقم «١»



صورة « ١ » عزف بالصنج وعزف بالناي ومغن وعزف بالزمارة المزدوجة
من نقوش الاسرة الخامسة بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

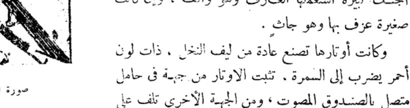
وكانت تلك الآلة فى الدولة القديمة غاية فى الاتقان ، من النوع المسمى « الجنك المنحنى » أو « الجنك المقوّس » وذلك لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كما فى الصورة رقم « ٢ »

وآلة الجنك آلة وترية تختلف عن سواها بأن أوتارها تقع فى مستوى عمودى على صندوقها المصوت وليس موازياً له كما فى سائر الآلات الوترية الأخرى .



صورة (٢)

وأقدم أنواع هذه الآلة هو الجنك الكبير ، يضعه العازف أمامه عند الاستعمال ، ويبلغ طوله طول الانسان ، أو أطول منه أحيانا ، وتارة أقصر منه بقليل . فان كانت الجنك كبيرة استعملها العازف وهو واقف . وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاثٍ .



وكانت أوتارها تصنع عادة من ليف النخل ، ذات لون أحمر يضرب إلى السمرة . تثبت الاوتار من جهة فى حامل متصل بالصندوق المصوت ، ومن الجهة الأخرى تلف على أوتاد قصيرة ، تقابل المفاتيح فى آلات العصر الحاضر . وكان عدد أوتار الجنك فى الدولتين ، القديمة والوسطى ، أربعة أو خمسة فقط ، ازداد بعدها فى الدولة الحديثة ، كما سنبينه فى حينه . ونذر جداً أن رأينا أوتار الجنك تزيد فى الدولة القديمة على هذا العدد من الأوتار (ولا تزال هذه الآلة موجودة فى غرب إفريقية ، ويكسونها هناك أحيانا بجلد الفهد)

وأقدم صورة لآلة الجنك عثر عليها فى النقوش المصرية كانت فى نقوش الأسرة الرابعة .

آلات النفخ

١ ـ الناي

كان الناى أحد العناصر الثلاثة المهمة التى تتكون منها الفرقة الموسيقية فى المملكة القديمة ، وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب ، ليس لها بوق للفم . مفتوحة الطرفين ، وهى نوعان : نوع طويل يقرب طوله من قامة الرجل يستعمله العازف وهو واقف « صورة ٣ » وهذا النوع قليل الوجود



صورة (٣) الناي الطويل

أما النوع الثانى وهو اكثر النوعين شيوعاً فى الاستعمال ، فيبلغ طوله متراً فى العادة ، وقطاع القصبة يتفاوت بين سنتيمتر واحد واثنين ، وعلى جانبها عدة ثقوب تتراوح بين الاثنين والستة تقع بعيدة عن الجهة التى ينفخ فيها « صورة ٤ » ، يستخدمها العازف وهو جاثٍ على إحدى ركبتيه ، رافعاً ركبته الأخرى ، ممسكاً بالآلة مائلة من الفم الى اليمين أو إلى الشمال ، متجهة إلى أسفل بشكل يجعل من الصعب استعمال هذه الآلة لتعسر النفخ فيها . وصوت هذه الآلة لين .

وأقدم صورة للناى عثر عليها هى تلك التى وجدت منقوشة على حجر من الأردواز من نقوش ما قبل الأسر .



صورة «٤» عازف بالناى وعازف بالزمارة المزدوجة

وكان لايعزف بالناى فى الدولة القديمة إلا الرجال . أما فى الدولة الوسطى فقد رأينا من النساء من يعزف بتلك الآلة .

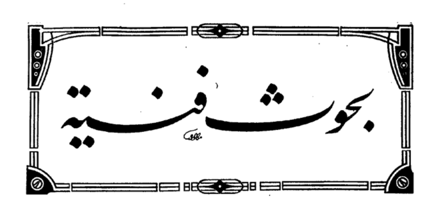
وكان العازف بالناى يستخدم عدة نايات تختلف طولا ، كما يختلف فيها عدد الثقوب ، وذلك للوصول إلى تأدية الحان مختلفة الأنواع (وهو ما لا يزال يفعله العازف بالناى حتى الآن) .

٢ ـ الزمارة المزدوجة

كانت هذه الآلة تستعمل أحياناً فى الفرق الموسيقية (كما فى صورة رقم ٤) ولكنها لم تكن من العناصر المهمة فى الفرقة ، يعنى أنه كثيراً ما تستغنى الفرق عنها .

وتلك الآلة عبارة عن قصبة من الخشب ، ذات بوق للفم ، تستعمل دائماً مزدوجة . وطريقة استعمالها أن يستخدم فى العزف بها السبابة والوسطى ، وأما الخنصر والبنصر فتسندان الآلة من الخلف ، والأبهام تسندها من الأمام

وكان فى كل زمارة أربعة ثقوب فى كل قصبة ، تشهد بذلك آلة نادرة محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين . » وهذه الزمارة المزدوجة لا تزال تستعمل فى ريف مصر ، يسمونها تبعاً لعدد الثقوب الموجودة بها . فيقال « زمارة ستوية » اذا كان عدد ثقوبها ستة أو « ربعوية » اذا كانت ثقوبها أربعة » .



الموسيقى

للعالم المحقق والقانونى الضليع

حضرة صاحب العزة الأستاذ

حسن نديم المصرى بك

لقد يتعذر دائما وضع تعريف لمجموع مركب من ظواهر أطلق عليها العرف لفظاً متداولا ، هذه الألفاظ التى يفهمها الكل أو يظن أنه يفهمها ليس فيها بيان كاف مهما جاهد الانسان نفسه ليضع لها حداً جامعاً مانعاً .

فليس من اليسير إذن إيجاد تعبير تام تسكن إليه النفس ويشفى غليلها لكل ماتحصيه كلمة موسيقى ، فلا واحد من التعريفات الواردة فيها يصدق عليها دون أن يلحقه قيد أو تقصير .

قالوا إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات على صورة تلتذها الأذن ! نعم . ولكن من ذا الذى يرضى بهذا ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذى يدعى بحق تحديد اللذيذ والمنفر من الأصوات ؟ ألا ترى أن بعض الرنات المؤتلفات ، والطنات المجلجلات ، والسنادات المواَفقات ؛ إذا أفردت أحدثت فى حواسنا تأثيراً ثقيلا ممجوجا ، وهى بعينها قد استعملت بنجاح كبير فى مواضع كثيرة من قطع اعتبرت عملا عجيباً بديعاً ؟

وهل الأولى أن يقال إنها فن تطريب النفس والتأثير عليها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف لايبلغ قصداً ، ولا يتم نقصاً كسابقه . فهو مثله لايدل إلا على ناحية من نواحيها العديدة ، فلهذا وبلا شغل البال طويلا لجعل حد لكل ما فى معنى الموسيقى فى صيغة واحدة ، فالأجدر أن نوجه المجهود إلى بيان تركيب هذه المسألة ومتى بينت نواحيها واتضحت ، ربما استطاع القارىء أن يكوّن له صورة من ذلك التركيب أو فكرة بيّنة من الظواهر المتنوعة التى يشملها حد قد جعله التداول مألوفا .

لندع هذا اللبس ونقول ، إن ما نسميه موسيقى هو فن جديد بمعنى أنه لايشبه إلا قليلا ماكان يطلق القدماء عليه ، فهذه الكلمة فى العصور اليونانية القديمة ، كان لها مدى عظيم يسع الشعر والرقص وأشياء أخرى فضلا عن فن الأصوات .

وعندنا الموسيقى هى فن الأصوات ولا شىء غيرها ، فبمؤثرات الصوت الطبيعية ؛ ظاهرة الاهتزاز والتذبذب المدركة بالأذن فالموسيقى تفعل فى نفوسنا فتنفعل فتحس بشعور خاص ، يجرى فى أعماقها ، وبحركة : نتيجة تلاقيها بما يطابقها مما فى النفس فيجول فيها خواطر وفكر فالصوت الفرد وميقاته ، أو بمجموع أصوات وما يتخللها

من فترات من شأنها إحداث شعور مقبول أو مملول ، أو بين بين لا من هذا ولا ذاك . يصح فيه القول بأنه تافه لاتأثير له . على أن لاسنة مبيَّنة تستطيع بدقة تحديد مفعول الأصوات ، والتنبؤ بأثر وقعها على السمع ، سواء أكانت فرادى أو جمعاً . ولا شك بأن العادة والتربية والبيئة هى العوامل الكبيرة فى تحديد ذلك الأثر .

وإذا فحصنا الآن سلسلة أصوات فرادى أو مكونة من درجات بعضها فوق بعض ، وسمعناها متتالية فيتغير وجه المسألة ، وتعضل الظاهرة ، فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار . والموافقات نتيجة المجموعات المتنوعة من أصوات متتالية سمعت فى آن . والتوقيت تقسيم الزمن المتناسب بالصوت . جميعها يعمل فى حساسيتنا كلٌ بدوره . وهذه هى سبيل الموسيقى الى أرواحنا التى اشتقت بها أن تكون فنا وهذا المضمار ومذهب [illegible] وغاية كل موسيقار

الموسيقى فن خاضع لسنة الحركة والنظام فهو مرتبط بالطبيعة بأوثق الروابط وأدقها أكثر من الفنون الاخرى تلك الفنون التصوُّرية تجد فى العوالم الظاهرة الأشكال والألوان . كما يجد الشعر فى محكم الألفاظ ، ما يُوصف به جمال الكون ويسهِّل ويهوِّن التمثيل والاعراب عن الاحساس والكمين فى الفؤاد .

أما فن الموسيقى . فهو أقل الفنون اتخاذاً لعناصره من خارج ذاته . فلا يستعين بالموجودات الكونية ، إذ لايجد فى الطبيعة إلا الصوت . هذا الأصل التافه فى ذاته بلا رُواء وتفنن . فلا يكون أساساً للغناء أو العزف ، إلا بعد صقله وتحسينه بشتى المحسنات ، وصوغه فى أحسن الصيغات ، لأنه لاوجود له طبيعة ، لا فى صورة سلسلات متتاليات ولا تراكيب حادثات معاً . وفى الحق . لايعتبر أُسا موسيقياً .

فالفنون الأخرى ، فنون تبيينيَّة تصورية ، لأنها متصلة بشىء مادى ، والموسيقى تقع فى نفسك وتناجيك بلا بيان أو تصوير شىء خاص . فتلك الفنون إذن أقل خَلقا ووضعا بشرياً

إذا كانت الموسيقى حقاً أكثر الفنون خَلقاً إنسانياً صرفاً ، فقد يتبادر للذهن أن هذه الصِّبغة البشرية تنقص من قوتها وسلطانها ، والواقع يخالف هذا ، وإنها تؤثر فينا تأثيراً بليغاً أعظم من أى شىء آخر ، ولسنا فى حاجة لاثبات هذه الحقيقة ، ولا لذكر الأحاديث التى تملأ بطون الكتب عن فعلها بالنفوس ، نعم ، إن تلك الأحاديث لاتصح أن تكون أساساً لنظرية علمية ، ولكن إذا تأملنا فى طبيعة الحس الموسيقى ، نشعر بلا عناء بأن قدرة حركة العناصر الموزونة التى تدبِّرها الموسيقى عظيمة حقاً ، فصوت واحد يحدث بالأذن حساً أقوى وأعظم من أى خط بسيط يقع تحت عيننا ، ومن ثمَّ فاللحن أو مجموع سنادات وموافقات تؤثر على حساسيتنا بأشد مما يحدث أى شىء آخر ترمقه العين ، فأعضاء القوة المدركة ، ومنها البصر من تأثرها المتوالى الدائم أصبحت أقل رقة وحساً وليس الحال كذلك فى السمع ، فاذا ما شاهدت العيون مناظر كررت ، ثم اصطنعت واستخرجت مرة ثانية بلا تغيير كبير استطيع صنع لوح منها . والأذن لاتسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صبغة موسيقية . يصح أن تندمج فى مركَّب فنى ، أضف إلى هذا . أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور ، وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لانزاع فى تأثيرها ولا جدال فى فعلها ، ولا تنس فعلها بغض النظر عن ناحية جمال الفن على أجسادنا وتراكيبنا العضوية ، وأن أشده واقع على الجهاز العصبى . وأثره ظاهر لاريب فيه ، فكم استعمل لمعالجة بعض الأمراض ذلك الفعل الفسيولوجى بيِّن والحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل تحس وتتأثر به إلى حد ما .

مع أن هذا النوع من الظواهر أصبح لاتتعلق عليه أهمية كبيرة ، فاذا ماقلنا إننا نتأثر بالموسيقى ، فنقصد أثرها الأدبى والعقلى ، الذى تحدثه فى نفوسنا ، وما خلا ذلك لا يهمنا إلا قليلا

ولكن لأى حد يحدث هذا الفن انفعالا من هذا النوع وبأى سبيل قويم . هذا ما أحدثك عنه قريبا ؟



تدوين الموسيقى العربية

بقلم

حضرة الاستاذ صفر على

الوكيل الفنى للمعهد

كان العرب يشدون أوتار آلاتهم على أصوات الرجال وقد اتخذ بعض علماء الموسيقى منهم العود آلة لقياس الأصوات ، ولما كان الوتر الأول فيه غليظاً عن باقى الأوتار ، فقد كانوا يشدون عليه أغلظ صوت يخرج من حنجرة الرجل ، ويطلقون عليه اسم البم « فى العود القديم » أو اليكاه « فى العود الحديث » . واليكاه ، كلمة فارسية معناها المقام الأول ، فهى أول درجة صوتية فى السلم الموسيقى العربى المعروف لدينا ، والذى قسم منذ القرن الثانى عشر الهجرى إلى أربعة وعشرين ربعاً تقريباً ، وهو مكون من ثمان درجات أساسية هى :

يكاه عشيران عراق راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

أما الأبعاد الكائنة بين درجات هذا السلم فنوعان :

الأول : بعد كبير ويسمى بالبعد الطنينى ، وهو يساوى أربعة أرباع الدرجة ، ويوجد هذا البعد ما بين اليكاه والعشيران ، والراست والدوكاه ، والجهاركاه والنوا

الثانى : بعد صغير يساوى ثلاثة أرباع الدرجة تقريباً ويوجد بين العشيران والعراق ، والعراق والراست ، والدوكاه والسيكاه ، والسيكاه والجهاركاه.

فصار عندنا ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها أربعة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٣ فى ٤ يساوى ١٢ ربعاً ، ثم أربعة أبعاد صغيرة كل منها يساوى ثلاثة أرباع الدرجة أى مجموع أرباعها يساوى ٤ فى ٣ تساوى ١٢ ربعاً ، فيكون ١٢ ربعاً زائداً ١٢ ربعاً تساوى ٢٤ ربعاً وهو ما يحتوى عليه السلم الموسيقى العربى المذكور : أى أنه مقسم إلى أربعة وعشرين مسافة ، كل منها يساوى ربع صوت على وجه التقريب.

وإليك بيان الثمان درجات الأساسية للسلم المذكور بالعلامات الموسيقية الغربية المصطلح عليها من زمن بعيد ، ولا تزال مستعملة للآن :

٤/٤ ٣/٤ ٣/٤ ٤/٤ ٣/٤ ٣/٤ ٤/٤

يكاه عشيران عراق راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا

ولو نظرنا إلى العلامات الغربية المدون بها هذا السلم والتى مثلنا بها أصوات السلم الموسيقى العربى ، بمعنى أن يكون اليكاه مقابلا لصوت « رى » والعشيران مقابلا لصوت مى الخ ، لا نجدها تطابق الحقيقة ، لأننا سبق أن ذكرنا أن صوت اليكاه يقابل أغلظ صوت للرجل ، فلا تمكن والحالة هذه أن يمثل بعلامة « رى » المذكورة ، لأن المساحة الصوتية للعلامات المذكورة ابتداء من « رى » القرار إلى « رى » على الخط الرابع من مفتاح صول « الجواب » تدخل ضمن منطقة الأصوات الحادة .

وقد يرجع السبب فى جعل كتابة اليكاه « رى » إلى أنه

لما انتشرت النوتة الغربية فى الشرق ، كان الموسيقيون الأتراك أسبق من غيرهم إلى استعمالها . وقد اصطلح بعضهم على جعل أغلظ صوت فى الناى المسمى منصور ، مقابلا لصوت اليكاه الذى يبدأ به السلم الموسيقى ، وأن يمثلوه بعلامة « رى » تحت الخط الأول من مفتاح صول ، ثم استمر تدوين الموسيقى التركية والعربية بهذه العلامات إلى وقتنا هذا .

وأما المصريون ، فليس لهم طبقة خاصة يشدون عليها آلاتهم ، بل ، إنهم كلما اجتمعوا للغناء ، جعلوا صوت رئيسهم قياساً يشدون عليه العيدان وسائر الآلات الأخرى.

وبالرغم من أن الغربيين اتفقوا فيما بينهم سنة ١٨٨٥ ، أى منذ خمسين سنة ، على أن يجعلوا للطبقة الصوتية أساساً ليسوى عليه سائر الآلات الموسيقية وهو صوت العلامة « لا » الذى عدد ذبذباتها ٤٣٥ ذبذبة فى الثانية ، وسموه بالديابازون ، فان الشرقيين ما زالوا يدونون موسيقاهم بالطريقة التى ذكرناها قبلا ، أى يرمزون لليكاه بعلامة « رى » ، ولذلك نرى جميع المطبوعات الموسيقية والمؤلفات وخلافها تدون بتلك الطريقة .

أما وقد تقرر فى إحدى جلسات مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ أن يكون صوت الحسينى من السلم الموسيقى العربى مقابلا لصوت الديابازون الافرنكى « لا » ، فينبغى ، على هذا الاعتبار ، أن يكون الراست مقابلا لعلامة « دو » وهى أول درجة من سلم دو الكبير .

وإذن وجب أن يبدأ السلم بالراست بدلا من اليكاه للأسباب الآتية :

أولا — لأن الراست كانت قديما أولى النغمات عند الفرس ويبدأ بها مقام الراست .

ثانيا — لأن مقام الراست ، مؤلف من الدرجات الأساسية للسلم العربى بدون إدخال أى تغيير عليها وهذا مايماثل مقام دو الكبير الذى يؤلف من الدرجات الأساسية للسلم الغربى ، بدون إدخال أى علامة من علامات التحويل عليها .
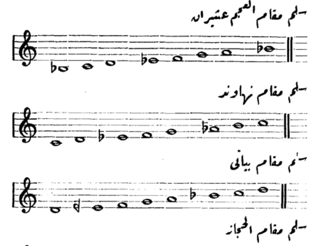
ولما كانت الأبعاد الموسيقية فى السلمين العربى والغربى تختلف بعضها عن بعض فقد أضيف بعض إشارات للتحويل لرفع الصوت أوخفضه ربع أو ثلاثة أرباع الدرجة . ونذكرها الاشارات التى قررها المؤتمر الموسيقى للعمل بمقتضاها وهى :

العلامة ♭| تستعمل لخفض الصوت ثلاثة أرباع درجة
.. ♭ .. .. .. نصف ..
.. ♭ .. .. .. ربع ..
.. ♯ .. لرفع .. ربع ..
.. # .. .. .. نصف ..
.. ♯# .. .. .. ثلاثة أرباع ..

والآن نكتب بالعلامات الموسيقية الغربية سلم مقام الراست مع ملاحظة وضع الاشارة « ♭ » نصف بيمول امام درجتى ال « مى » وال « سى » لخفض كل منهما ربع درجة . لتصبحا مقابلتين للسيكاه والأوج من مقام الراست :

راست دوكاه سيكاه جهاركاه نوا حسينى اوج كردان

وإتماماً للفائدة نكتب هنا سلالم أربع مقامات أخرى وهى:



وقد وجه التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف ، نظر مدرسى الموسيقى بمدارسها إلى اتباع هذه الطريقة بنشرة وزعها عليهم ، وأحسب أنه لا يمضى وقت طويل . حتى تعم هذه الطريقة ويحسن استعمالها النشء الجديد ، ويسايره فيها أهل الفن اتباعا لسنة الرقى ؟

الأوبرا وتطورها

الأوبرا فى القرن السابع عشر

المدرسة الايطالية

نشأة الأوبرا فى فلورانسا

ليس العجيب أن نلحظ ، فى مختلف العصور ، ميلا من الفنانين إلى الاتجاه للقديم ، وتشيعاً منهم لناحية خاصة من نواحى الفن . إنما العجيب أن النتاج الذى تؤدى إليه محاولاتهم لأحياء القديم تسفر دائماً عن إنتاج شىء جديد . ذلك بأن الناس ، وإن ظلوا فترة الابتداء يتعصبون للفكرة التى يرغبون فى إحيائها ، إلا أنه سرعان ما تتغلب روح العصر . فتترك القديم مجرد رمز للفكرة ، أما الفكرة نفسها فتتطور فتصير نتاجا جديداً .

وهذا هو الشأن فى نشأة الأوبرا ، فان أصل الفكرة فى إيجادها ، إنما كان للتخلص من سيطرة الموسيقى على الشعر ، كما سنبينه فيما بعد .

غير أن هذه الفكرة نفسها تطورت بأصحابها فجرفتهم هم ومن جاء بعدهم من أنصارها ، وأصبحت الأوبرا أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة فى أوروبا ، بل وغدت مرآة ينعكس فيها روح شعوبها وعقليتها .

وآية ذلك ، أن هؤلاء الناس ، وقد جهدوا فى حد سيطرة الموسيقى على الشعر ، لم يلبثوا أن رأوا سلطانها يتغلب رغم جهودهم ، وأنهم خدموها ، لا من ناحية الفن فحسب ، بل أدوا إليها أكبر خدمة اجتماعية أيضا .

فلقد كانت الموسيقى، قبل نشأة الأوبرا، إما موسيقى دينية تقوم على خدمة الدين وتراتيله وألحانه فلا يصح أن ينظر إليها عنصراً جوهرياً قائماً بذاته فتمدح لذاتها أو تذم، وإنما يقال إنها موافقة أو غير موافقة، لروح الدين .

وإما موسيقى دنيوية تعزف أو تغنَّى فى الحفلات والمواسم والأعياد، فلم تكن فى هذه الحالة أيضاً عنصراً جوهرياً . وإنما كانت إحدى وسائل التسلية .

ومنشأ فكرة الأوبرا أن أهل أوروبا سيما فى ايطاليا، كان قد استولى عليهم شعور يحفزهم إلى العودة إلى القديم . فنقلوا إلى اللاتينية، فى القرن السادس عشر ، مؤلفات أعلام فلاسفة اليونان ، أمثال بطليموس وأرسطو وغيرهما ، ولئن استطاعوا أن يتعرفوا ، من هذا الطريق ، نظريات الموسيقى اليونانية ، لقد أعجزهم أن يتعرفوا حقيقة تلك الموسيقى عملياً .

واذن فقد استقرت رغبتهم على العودة إلى الموسيقى السهلة البسيطة التى تماثل تلك الموسيقى القديمة .

ولقد اختصم باردى *Bardi* أحد أشراف فلورانسا موسيقى «الكنترابوا» وشنّ عليها الغارة ،وهى الموسيقى التى صارت اليها الموسيقى الغربية والتى وصفها بأنها تمزق الشعر

فى سبيل التوزيع الموسيقى للأصوات المتعددة ، مع أنه تجب المحافظة على سلامة الشعر وعدم تضحيته فى أغراض الموسيقى.

بل لقـد تألفت فى نهاية القرن السادس عشر « ١٥٨٠ ـــ ١٥٨٩ » فى بيت هذا الشريف فى فلورانسا ، جماعة من أشراف الشعراء والموسيقيين ، كان من أهم مايشغلهم النظر فى صيانة الشعر بتسهيل الموسيقى ، فرأوا العودة إلى التراجيديا اليونانية القديمة وعملوا على إحيائها ، والرجوع فيها إلى الغناء ذى التصويت الواحد (كما هو الحال فى الموسيقى العربية).

ظلت هذه الجماعة تعمل بزعامة الشريف باردى حتى استدعاه البابا إلى روما فانتقل إليها ووكل زعامة جماعته إلى زميله كورزى Corsi

وقد بدأ جاليلى Galilei ينفذ رغبات الجماعة فنشر فى عام ١٠٨١ ديالوجاً على طريقة أفلاطون بعنوان « الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة »

وما هلَّ عام ١٥٩٧ حتى ظهرت أول أوبرا « وهى دافنى Dafne » اشترك فى تلحينها كورزى Corsi وبيرى Peri . وللاسف لم تصل إلينا موسيقى تلك الأوبرا، ولم نعرف منها إلى اليوم إلا ماكتبه عنها معاصروها

وفى الأعوام التالية لحن بيرى هذا وغيره أوبرات أخرى فى فلورانسا ، كان ما لاقته من النجاح سبباً فى تثبيت قدم هذا النوع وكانت هذه الأوبرات تنشأ لمناسبات زفاف الملوك والأمراء والأشراف مما ساعد على إخراجها فى أبهة وروعة ، ضمنتا لها النجاح ، وأصبحت الأوبرا بعد ذلك شاغل الموسيقيين جميعاً فى فلورانسا.

وكان طابع الموسيقى فى أوبرات فلورانسا ، إذ ذاك ، تغلب عنصر الالقاء البحت فيها ، كما كانت خلواً من مقدمات آلية (صامتة). وكانت جماعات المنشدين قليلة العدد ، والأناشيد إلقائية أيضاً ، قدر الامكان ، والغناء ذا التصويت واحد .

مدرسة روما

لما انتقل باردى من فلورانسا إلى روما ، على أثر دعوة البابا له ، كانت الفكرة التى يعمل لها هو وجماعته فى فلورانسا لاتزال مستولية عليه ، فلما رأى المجال فى روما فسيحاً ، بذل جهده لنشر فكرته فيها . وجاهد حتى غدت روما فى الثلث الأول من القرن السابع عشر مركزاً هاما للأوبرا ، لها فيها طابعها الخاص وشخصيتها الممتازة . وكان من أعظم مشاهيرها فى ذلك الوقت الموسيقار « ستيفانو لاندى Stifano Landi »

ومن مميزات أوبرات روما ، أن جماعات المنشدين فيها كانت كبيرة العدد . وأن الغناء المنفرد (Aria) أصبح عنصراً فيها ، وغدت الموسيقى فناً أساسياً لها ، وأدخلت عليها المقدمة الموسيقية « أوفرتير »

وما انتهى الثلث الأول من القرن السابع عشر حتى خرجت روما من وحدتها فى الموسيقى ، واتصلت فى فن الأوبرا بالبندقية وفرنسا . فتحللت من طابعها الخاص .

مدرسة البندقية

أنشىء فى البندقية عام ١٦٣٧ أول دار للأوبرا ، فكان ذلك فتحاً فى تاريخها . ولقد أكسبها افتتاح تلك الدار ، مركزاً اجتماعياً شعبيا ، فانها بعد أن كانت وقفا على احتفالات زفاف الملوك والأمراء والأشراف ، أصبحت فنا شعبياً محبوباً ، ووسيلة من وسائل الثقافة فى المجتمع حتى اليوم . وآية ذلك ، أن بنى بالبندقية فيما بين سنة ١٦٣٧ و ١٧٠٠ أكثر من ست عشرة داراً للأوبرا ، أنشئت جميعها من مال الشعب ، وتولى الشعب رعايتها والانفاق عليها . حتى بلغ

من تعشقه لفن الأوبرا ، أن الطبقات الوسطى منه كانت تحتفظ بمقاصير وألواج دائمة لهم .

ويجمل بنا أن نشير هنا إلى أن الصالة كانت تظل مظلمة فى أثناء التمثيل ، فاذا رغب أحد المشاهدين متابعة التمثيل على نصوص الرواية ، استحضر معه شمعة يستعين بها على ذلك .

ومن أشهر من نبغ فى الأوبرات فى هذه المدرسة منتفردى *Monteverdi* .

وامتاز طابع أوبرات البندقية فى ذلك الوقت بقلة عدد جماعات المنشدين ، واستعمال الأبهة والروعة فى الاخراج ، وترجمة الألحان عن حقيقة المشاعر ، وكثرة التنويع فى الايقاع .

مدرسة نابولى

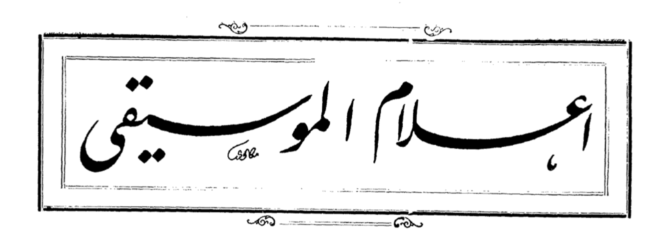
قامت بعد ذلك ، فى النصف الثانى من القرن السابع عشر مدرسة رابعة فى ايطاليا هى مدرسة نابولى ، امتازت موسيقاها بما أودع فى ألحانها من رقة الشعور والتعبير عن الانفعالات النفسية ، وبلغت فى ذلك شأواً لم يلحقها فيه مدرسة قبلها .

وأبناء هذه المدرسة جعلوا الأهمية الأولى للناحية الموسيقية البحتة فى الأوبرا ، كما كانوا يراعون سهولة الأداء فى أغانيها ، واهتموا بالمقدمات الآلية كما اهتموا فيها بالغناء المنفرد (*Aria*) .

ولقد كان موسيقيو تلك المدرسة يؤلفون ألحانهم ، مراعين موافقتها لأصوات مغنين بعينهم . وكذلك أسست بنابولى مدارس كبيرة للغناء

وهكذا تطورت الأوبرا فخرجت من أصل الفكرة التى قصد اليها ، وهى احياء التراجيديا اليونانية القديمة وتبسيط الألحان ، إلى ان صارت أكبر نتاج موسيقى فى أوروبا .

ولقد امتد أجل هذه المدرسة ، وأينعت ثمراتها ، حتى عاصرت تطور الأوبرا فى القرن الثامن عشر





إمام أهل المدينة فى الغناء ، لم يسبقه إلى صنعته فيه من تقدم ، ولا زاد عليه فيها من تأخر ، فهو فحل المغنين ، وأجودهم صنعة وأحسنهم حَلْقاً .

حدث عن نفسه قال « كنت غلاماً مملوكا لآل قَطَن ، مولى بنى مخزوم ، وكنت أتلقى الغنم بظهر الحرّة ، وكانوا تجاراً أعالج لهم التجارة فى ذلك ، فآتى صخرة بالحرة ملقاة بالليل فاستند إليها ، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجرى فى مسامعى فأقوم من النوم فأحكيه ، فهذا كان مبدأ غنائى » .

كانَ أبوه أسود ، وكان هو خِلاسيًّا(١) مديد القامة أحول ، صناعته ، فى أكثر أيام رقه ، التجارة ، وربما رعى الغنم لمواليه ، وهو مع ذلك يختلف إلى نشيطِ الفارسىّ ، وسائبِ خاثر ، المغنيين حتى اشتهر بالحذق ، وحُسن الغناء ، وطيب الصوت ، وصَنَع الألحان فأجاد ، واعترف له بالتقدم على أهل عصره .

خرج ابن أبى عتيق إلى مكة ، فجاء معه ابن سُرَيْج ، وهو من فحول المغنين ، إلى المدينة ، فأسمعوه غناء معبد وهو غلام ، وقالوا : ما تقول فيه ؟ فقال : إن عاش كان مغنى بلاده . فصدقت فراسته ، وصح حدسه وتخمينه .

ومن أعجب ما حدث بعد ذلك أن معبداً أتى ابن سُرَيج وابن سريج لا يعرفه ، فسمع منه ما شاء ثم عرض نفسه عليه وغنّاه وقال له : كيف كنت تسمع ؟ — جعلت فداءك — فقال له : لو شئتَ كنتَ كُفيتَ بنفسك الطلبَ من غيرك .

وتلك عبقرية ولدت فى معبد ، لم يعطلها أنه رقيق يرعى الغنم لمواليه وأسياده ، وأنه لذلك معدم فقير ، ذلك بأن العبقرية من صنع الله ، لا شأن لها بأحداث الزمان ، ولا تفاوت الأنساب والأعراق .

وآية العبقرية أنها تعجز المنافسين والمحتذين ، أما الحساد والمنافقون فتقتلهم قتلا ، وعبقرية معبد ولدت معه ، كما قلت ، ورعاها رب العبقريات ، فتجلت فى صغره كما دوّت فى كبره تملأ سمع الدنيا وأفواه الزمان .

قدم ابن سريج والغريض المدينة يتعرضان لمعروف أهلها ، ويزوران من بها من صديقهما من قريش وغيرهم ، ومكانتهما من الغناء رفيعة سامية ، فلما شارفاها تقدما ثَقَلَهما ليرتادا منزلا حتى إذا كانا بالمَغسلة ـ وهى جبانة على طَرَف المدينة يُغْسَلُ فيها

(١) الخلاسى بالكسر الولد بين أبوين أبيض وأسود

الثياب ـ إذا هما بغلام ملتحف بازار وطَرَفه على راسه، بيده حِبالة يتصيَّد بها الطير وهو يتغنى ويقول

القصرُ فالنخل فالجمَّاءُ بينهما
أشهى إلى النفس من أبواب جيْرون

وإذا الغلام معبد، فلما سمع ابن سُرَيْج والغريض معبداً مالاَ إليه واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله قط، فأقبل أحدهما على صاحبه فقال: هل سمعت كاليوم قط؟ قال لا والله! فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يتصيد الطير، فكيف بمن فى الجَوْبة ـ يعنى المدينة ـ قال أما أنا فثكلته والدته إن لم أرجع ... فَكَرَّا راجعيْن

* * *

فاذا كانت هذه حداثة معبد، وهى معجزة، فكيف إذن كان شبابه وكهولته؟

* * *

وهذا الغريض نفسه يحدثنا عنه معبد فيقول: قدمت مكة فذهب بى بعض القرشيين إلى الغريض، فدخلنا عليه وهو مُتَصَبِّح (١) فانتبه من صُبْحته وقعد، فسلَّم عليه القرشى وسأله، فقال له: هذا معبد قد أتيتك به، وأنا أحب أن تسمع منه، قال: هات، فغنيته أصواتاً فقال: إنك يا معبدُ لمليح الغناء، فأحفظنى (٢) ذلك فجثوت على ركبتىّ، ثم غنيته من صنعتى عشرين صوتاً لم يُسمع بمثلها قط، وهو مطرق واجم قد تغيَّر لونه حسداً وخجلا.

وهذا ابن سريج أيضاً يحدثنا الرواة عنه وعن معبد، أن معبداً كان خارجاً إلى مكة فى بعض أسفاره، فسمع فى طريقه غناء فى «بَطْن مَرّ» ـ وهو موضع على مرحلة من مكة ـ فقصد الموضع، فاذا رجل جالس على حَرْف بِرْكة فارعُ شعرَه حَسَنُ الوجه، عليه دَرَّاعة (٣) قد صبغها بزعفران، واذا هو يتغنى.

حنَّ قلبى من بعد ما قد أنابا
وَدَعا الهمُّ شَجْوَه فأجابا
ذاك من منزل لِسلمى خَلاء
لابسٍ من خَلائه جلبابا
عُجتُ فيه وقلتُ للركْبِ عوجوا
طَمَعاً أن يَرُدَّ رَبْعٌ جوابا
فاستثار المَنْسِىَّ من لوعة الـ
حُبِّ وأبدى الهمومَ والأوصابا

فقرع معبد بعصاه وَغَنَّى:

مَنَع الحياةَ من الرجال ونفعَها
حَدَقٌ تُقَلِّبُها النساءُ مِراضُ
وكأن أفئدةَ الرجال إذا رأوْا
حَدَقَ النساءِ لِنَبْلِها أغراض

فقال له ابن سُرَيْج: بالله أنت معبد؟ قال: نعم، وبالله أنت ابن سريج؟ قال: نعم ووالله لو عرفتك ما غنيت بين يديك.

* * *

ولقد كان معبد سَمْحَ الخُلق، كريم النفس، يختلف اليه المغنون من كل حَدَب يأخذون عنه، ويتعلمون منه، فيتلقاهم منشرح الصدر، طَلِقَ المُحيَّا، مخلص النية فى إرشادهم، صادق النزعة فى تخريجهم، لايبخل على قصاده بفن يجيده، وعلم يتقنه، بل لقد كان يتحمل المشقة فى هذه السبيل راضياً مرتاحاً

فقد كان علّم جارية من جوارى الحجاز الغناء تُدعى «ظبية»، وعُنِىَ بتخريجها فاشتراها رجل من أهل العراق فأخرجها إلى البصرة، وباعها هناك، فاشتراها رجل من أهل الأهواز فأُعجِبَ بها وذهبت به كل مذهب وَغَلَبَتْ عليه، ثم ماتت بعد أن أقامت عنده برهة من الزمان، وأخذ جواريه اكثرَ غنائها عنها، فكان لحبته إياها وأسفه عليها لايزال يسأل عن أخبار معبد وأين مُسْتَقَرُّه، ويُظهر التعصب له والميل إليه والتقديم لغنائه على سائر أغانى أهل عصره إلى أن عرف

---

(١) التصبح النوم بالغداة (٢) أغضبنى (٣) الدراعة جبة مشقوقة المقدم

ذلك منه ، وبلغ معبداً خبره ، فخرج من مكة حتى أتى البصرة ، فلما وَرَدَها صادف الرجلَ قد خرج عنها فى ذلك اليوم إلى الأهواز ، فاكترى سفينة ، وجاء معبد يلتمس سفينة ينحدر فيها إلى الأهواز فلم يجد غير سفينة الرجل وليس يعرف أحد منهما صاحبه ، فأمر الرجلُ الملاح أن يُجلِسَه معه فى مؤخر السفينة ففعل وانحدروا ، فلما صاروا فى فم نهر الأبُلَّة (١) تغدوا وشربوا ، وأمر جواريه فغنَّين ، ومعبد ساكت وهو فى ثياب السفر ، وعليه فَرْوٌ وخُفَّان غليظان وزِيٌّ جاف من زى أهل الحجاز إلى أن غنَّتْ إحدى الجوارى (من غناء معبد)

بانت سعادُ وأمسى حبلُها انصرما
واحتلَّتِ الغَوْرَ والأجراعَ من إضما(٢)
إحدى بَلِيٍّ وما هام الفؤاد بها
إلاَّ السَّفاه وإلاَّ ذُكرةً حُلُما(٣)

فلم تُجِد أداءه ، فصاح بها معبد : يا جارية ، إن غناءك هذا ليس بمستقيم . فقال له مولاها - وقد غضب - وأنت ما يدريك الغناء ما هو ؟ لِمَ لا تُمسِك وتلزم شأنك ، فأمسك ، ثم غنت أصواتاً من غناء غيره وهو ساكت لايتكلم حتى غنت

يابنة الأزدِيِّ قلبي كئيبُ
مستهام عندها ما ينيب
ولقد لاموا فقلت دَعونى
إنَّ من تَنْهَوْنَ عنه حبيب
إنما أبلى عظامى وجسمى
حبُّها والحبُّ شيء عجيب
أيها العائب عندى هواها
أنت تَفدِى مَنْ أراك تعيبُ

فأخلَّتْ ببعضه ، فقال لها معبد : يا جارية لقد أخللت بهذا الصوت إخلالا شديداً ، فغضب الرجل وقال له : ! ويلك ! ما أنت والغناء ألا تكُفُّ عن هذا الفضول ، فأمسك ، وغنَّى الجوارى مَلِيًّا ثم غنت إحداهن من غنائه :

خليليَّ عوجا منكما ساعةً معى
على الرَّبْع نقضى حاجةً ونُوَدِّعِ
ولا تُعجِلانى أن أُلِمَّ بِدِمْنَةٍ
لِعَزَّةَ لاحتْ لى ببيداء بَلْقَعِ
وقولا لقلب قد سلا : راجع الهوى
وللعين : أذرى من دموعك أو دعى
فلا عيشَ إلا مثلُ عيشٍ مضى لنا
مَصِيفاً أقمنا فيه من بعد مَرْبَع

فلم تصنع فيه شيئاً ، فقال لها معبد : يا هذه أما تقومين على أداء صوت واحد ؟ فغضب الرجل وقال له : ما أراك تَدَع هذا الفضول بوجه ولا حيلة ! وأقسم بالله لئن عاودت لأخرجنك من السفينة ، فأمسك معبد حتى إذا سكتت الجوارى سكتةً اندفع يُغنّى الصوت الأول حتى فرغ منه ، فصاح الجوارى : أحسنت والله يا رجل : فأعِده فقال : لا والله ولا كرامة ، ثم اندفع يغنى الثانى ، فقلن لسيدهن : ويحك ! هذا والله أحسن الناس غناء ، فَسَلْه أن يعيده علينا ولو مرة واحدة لعلنا نأخذه عنه ، فانه إن فاتنا لم نجد مثله أبداً ، فقال : قد سمعتن سوء ردّه عليكن وأنا خائف مثله منه ، وقد أسلفناه الأساءة فاصبرن حتى نداريه ، ثم غنى الثالث ، فزلزل عليهم الأرض ، فوثب الرجل فخرج إليه وقبَّل رأسه وقال : ياسيدى أخطأنا عليك ولم نعرف موضعك ، قال : فهَبْك لم تعرف موضعى ، قد كان ينبغى لك أن تتثبت ولا تُسرِعَ إلىَّ بسوء العِشْرَةِ وجفاء القول ، فقال له : قد أخطأت وأنا أعتذر إليك مما جرى وأسألك أن تنزل إلىَّ وتختلط بى ، فقال : أما الآن فلا ، فلم يزل يرفق به حتى نزل إليه ، فقال له الرجل ممَّن أخذت هذا الغناء ؟ قال : .

(١) الابلة بلد على شاطيء دجلة « ٢ » الغور الارض المطمئنة ، والاجراع الرملة الطيبة المنبت لا وعوثة فيها ، واضم واد بجبل تهامة وهو الذى فيه المدينة « ٣ » بلي اسم قبيلة والسفاه الطيش والذكرة ضد النسيان

من بعض أهل الحجاز ، فَمِن أين أخذه جورايك ؟ فقال أخذنه من جارية كانت لى ابتاعها رجل من أهل البصرة من مكة ، وكانت قد أخذت من أبى عَبَّاد معبد وعنى بتخريجها ، فكانت تحُـل منى محل الروح من الجسد ، ثم استأثر الله ، عز وجل ، بها وبقى هؤلاء الجوارى وهن من تعليمها ، فأنا إلى الآن أتعصب لمعبد ، وأفضله على المغنين جميعاً ، وأفضل صنعته على كل صنعة ، فقـــال له معبـــد : افتعرفنى ؟ قال : لا ، فصـــكّ معبد بيده صلعته ثم قال : فأنا والله معبد : وإليك قدمت من الحجاز ووافيت البصرة ساعة نزلت السفينة لأ قصِـدَك بالأهواز ، ووالله لا قصَّرتُ فى جواريك هؤلاء ولأجعلن لك فى كل واحدة منهن خلفاً من الماضية ، فأكب الرجل والجوارى على يديه ورجليه يقبلونها ويقولون : كتمتنا نفسك حتى جفوناك فى المخاطبة ، وأسأنا عشرتك ، وأنت سيدنا ومن نتمنى على الله أن نلقاه ، ثم غير الرجل زيّه ، وخلع عليه عدة خلع ، وأعطاه فى وقته ثلثمائة دينار وطيباً وهدايا بمثلها ، وانحدر معه إلى الأهواز فأقام عنده حتى رضى حِـذق جواريه ، وما أخذنه عنه ، ثم ودّعه وانصرف إلى الحجاز

ولمعبد فى مثل هذا أساليب ، يجلّى عنها فى عبارة كريمة فيقول : غنيت فأعجبنى غنائى وأعجب الناس وذهب لى به صيت وذكر ، فقلت : لآتينّ مكة فلأسمعنّ من المغنين بها ولأغنينّهم ولأ تعرّفنّ اليهم ، فابتعت حماراً فخرجت عليه إلى مكة ، فلما قدمتها بعتُ حمارى وسألت عن المغنين أين يجتمعون ؟ فقيل فى بيت فلان ، فجئت إلى منزله بالغَلَسَ (١) فقرعت الباب فقال : من هذا ؟ فقلت أنظر ـــ عافاك الله ـــ فدنا وهو يُسبِّح ويستعيذ كأنه يخاف ففتح فقال : من أنت ـ عافاك الله ـ قلت : رجل من أهل المدينة ، قال : فما حاجتك ؟ قلت : أنا رجل أشتهى الغناء وأزعم أنى أعرف منه شيئاً ، وقد بلغنى أن القوم يجتمعون عندك ، وقد أحببت أن تنزلنى فى جانب منزلك وتخلطنى بهم فانه لا مئونة عليك ولا عليهم منى فلوى شيئاً ثم قال : انزل على بركة الله ، فنقلت متاعى فنزلت فى جانب حجرته ، ثم جاء القوم حين أصبحوا واحداً بعد واحد حتى اجتمعوا فأنكرونى وقالوا : من هذا الرجل ؟ قال رجل من أهل المدينة خفيف يشتهى الغناء ويطرب عليه ، ليس عليكم منه عناء ولا مكروه ، فرحبوا بى وكلمتهم ثم انبسطوا وشربوا وغنّـــوا ، فجعلت أُعْجَبُ بغنائهم وأظهر ذلك لهم ويُعجِـبهم منى حتى أقمنا أياماً وأخذت من غنائهم ، وهم لايدرون ، أصواتاً وأصواتاً وأصواتاً . ثم قلت لابن سريج : إنى فديتك ، أمسك علىّ صوتك :

قـل لهنـد وتربهـا قبلَ شحط (١) النَّوى غدا
إن تجـودى فطالمـا بِتُّ ليـلى مُسَـهَّدا
أنت فى وُدِّ بيننـا خـير ما عنـدنا يدا
حينَ تَبْـدلىمُصْفَرّاً حالكَ اللون أسـودا

قال : أو تحسن شيئاً ؟ قلت تَنَظَّر (٢) وعسى أن أصنع شيئاً واندفعت فغنيته ، فصاح وصاحوا وقالوا : أحسنت قاتلك الله ، قلت فأمسك علىّ صوت كذا ، فأمسكوه فغنيته ، فازدادوا عجباً وصياحاً ، فما تركت واحداً منهم إلا غنيته من غنائه أصواتاً قد تخيَّرتها ، فصاحوا حتى علت أصواتهم وهرَفوا بى (٣) لأنت أحسن بأداء غنائنا عنا منا ، قلت فأمسكوا علىّ ولا تضحكوا بى حتى تسمعوا من غنائى ، فأمسكوا علىّ فغنيت صوتاً وآخر فوثبوا الىّ وقالوا نحلف بالله إن لك لصيتاً واسماً وذكراً ، وإن لك فيما ههنا لسهماً عظيماً ، فمن أنت ؟ قلت معبد ، فقبلوا رأسى وقالوا : لَفَقَّتَ علينا وكنا نتهاون بك ولا نعدك شيئاً وأنت أنت ، فأقمت عندهم شهراً آخذ منهم ويأخذون منى

« ١ » الغلس ظلمة آخر الليل اذا اختلطت بضوء الصباح

١ الشحط البعد ٢ تنظر تأن ٣ هرف به مدح حتى جوز القدر فى الثناء والاطراء

كان معبد ريحانة الغناء فى دولة بنى أمية ، وكان من أخص ندمان أمير المؤمنين الوليد بن يزيد ، وفى داره بدمشق مات وأخرج ، وأمير المؤمنين وأخوه يمشيان بين سريره

ولقد اشتاق الوليد إليه يوماً ، فوجّه البريد إلى المدينة فأتى به ، وأمر الوليد ببركة قد هيئت له فملئت ماء وَرد ، خلط بمسك وزعفران ، فأُتى بمعبد فأمر به فأجلس والبركة بينهما ، وبينهما ستر قد أرخى ، فقال له : غننى يا معبد

لَهفى على فِتية ذَلَّ الزمانُ لهم
فما أصابَهُمُ إلا بما شاءوا
ما زال يعدو عليهم رَيْبُ دَهرِهِمُ
حتى تَفَانَوْا وَرَيْبُ الدهر عدَّاء
أبكى فِراقهمُ عَيْنى وأرّقها
إن التفرّق للأحباب بَكّاء

فغناه إياه . فرفع الوليد الستر ونزع مُلاءة مُطَيَّبةً كانت عليه وقذف نفسه فى تلك البركة فغاص فيها ثم خرج ، فاستقبله الجوارى بثياب غير الثياب الأولى ثم شرب وسقى معبدا ثم قال غننى يامعبد

يا رَبْعُ مالك لا تجيب مُتَيَّما
قد عاج نحوك زائرا ومُسَلِّما
جادتك كل سحابة هطّالة
حتى ترى عن زهرةٍ متبسما
لو كنت تدرى من دعاك أجبته
وبكيتَ من حُرَقٍ عليه اذن دما

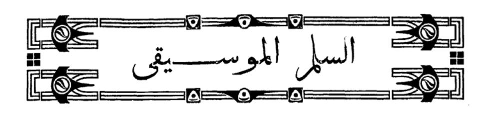
فغناه فدعا له بخمسة عشر الف دينار فصبّها بين يديه ثم قال انصرف إلى أهلك واكتم مارأيت .

ولقد عاش معبد حتى كبر وانقطع صوته وأدركته الوفاة فى دار الوليد بن يزيد بدمشق ، وفى هذا يحدثنا ابنه كَرْدَم فيقول .

مات أبى وهو فى عسكر الوليد بن يزيد وأنا معه ، فنظرت حين أخرج نعشه إلى سَلاَّمةَ القَسِّ ، جارية يزيد بن عبد الملك ، وقد أضرب الناس عنه ينظرون اليها وهى آخذة بعمود السرير ، وهى تبكى أبى وتقول

قد لَعَمْرى بِتُّ ليلى   كأخى الداء الوجيع
ونَجِيُّ الْهَمِّ مِنىّ   بات أدنى من ضجيعى
كلما ابصرت ربعاً   خالياً فاضَتْ دموعى
قد خلا من سيد كا   ن لنا غيرَ مُضيع
لا تَلُمْنَا إن خَشَعنا   أو هَمَمْنا بخشوع

قال كردم ، وكان يزيد أمَرَ أبى أن يعلمها هذا الصوت فعلمها إياه فندبته به يومئذ . ولقد رأيت الوليد بن يزيد والغَمْرَ أخاه متجرِّدَيْن فى قميصين ورداءين يمشيان بين يدىْ سريره حتى أخرج من دار الوليد لانه تولى أمره وأخرجه من داره إلى موضع قبره . غفر الله له ، وجعل الحسنى جزاءه



السلم التائه

مجلس نادر المثال ، جمع بعض كبار الهواة الذائعى الصيت ، وبعض العائدين من أوروبا بعد دراسة عظيمة للموسيقى . سمعنا فيه من العزف ما أدهش وأعجب ، ومن الطرب مافتن وأخذ . وانحدر الحديث ككل مرة . إلى السلم المتحير ، وإذا بهم ، كدأبهم ، يختلفون الاختلاف الأزلى الذى لن ينتهى ، وقال منهم من قال بالسلم المعتدل « ذى الأربعة والعشرين ربعاً متساوية الأبعاد » المماثل للسلم الأوربى المقرب *(Echelle Temperée)* وقال قائل إن الخلاف قد انتهى على كل : البردات ، إلا بردات ، السيكاه ، والعراق وأجوبتهما ، التى يخفضها بعضهم قليلا أو كثيراً ، ويرفعها بعضهم قليلا أو كثيراً

وتذكرت كتاب النسب الموسيقية على القواعد الرياضية فضحكت . وتذكرت المناقشات البيزنطية والعدو محدق ، فحزنت . وتذكرت إغارة الموسيقى الغربية على الشرقية ، وفساد الروح المصرية الناشئة بسبب ذلك فأسفت .

نحن نتناقش فى ربع المقام ، ولا نكاد نصل إلى غاية . الموسيقى الغربية تجرف الشرقية جرفاً عنيفاً قاتلا . وإصغاءة واحدة إلى الراديو ، تثبت للقارىء صدق ما أقول .

والآن ما هى هذه الموسيقى المصرية ؟ أهى الموسيقى العربية ؟ بالطبع لا . وإلا فأين أصواتها وضروباتها المذكورة فى الاغانى . والتى كان يشق لها الخلفاء الجيوب والتى كانت تعصف بوعى العشاق . وتسلبهم الروح والحياة ؟ وهل هى مبنية على السلم الفيثاغورى ؟ أو على نظريات الفارابى على الأقل ؟ ذلك ما أشك فيه كثيراً .

والتاريخ القريب يروى لنا كيف أن المرحوم عبده الحامولى ، لم يجد فى مصر موسيقى تروى غلته ولا نغمات ترضى روحه العظيمة الموهوبة . فاضطر أن يجلبها جميعها من الأستانة . أى أنه أحضر لنا غناء وألحانا ومقامات وقطعاً موسيقية . وبالطبع ليس يطالبه إنسان بأن يجلب معه العلم والنسب والرياضة .

وقمنا نعزف تلك القطع فمسخناها من ناحيتها التأليفية والتلحينية . وليس أسهل على القارىء من مقارنة بيشرو صبا عثمان بك ، كما هو وارد فى النسخ التركية بما يعزفه أكبر عازفينا منه لكى يشعر بالتشويه والاساءة .

ثم أضفنا إلى التشويه فى الألحان ، تشويهاً فى المقامات فبعض النغمات وجدناها جافة فى آذاننا وغير حنون ـ كما يقولون ـ وبعضها ألجأتنا طراوة طبيعتنا فى الجيل الماضى . واستهانتنا بكل شىء ، وعدم وجود أية دقة علمية لدينا . إلى تحويره فى غير خجل فخفضنا السيكا والعراق وجوابيهما وادعينا أنهما عاليان ، لايوافقان طبيعة أصواتنا ؛ وعهدى بطبيعة الأصوات واحدة فى كل العالم . ويثبت للقارىء صدق قولى ، أننا بعد أن ترقينا خلقيا نقلنا نغمات

الكردى والبته نكار . والحجاز كار كردى ، وغنيناها مثل الاتراك تماما ، مع أنها نغمات تركية صميمة . ولا تنس أن المغنى المصرى لم يكن خالياً من الغرض فيما كان يبديه فى غنائه من الليونة ، وهو استدرار رضاء الجمهور وإشباع شهواتهم . وكانت نتيجة ذلك كله أن فسدت آذاننا وحناجرنا واعتل ذوقنا ، فأصبحنا لانستطيب إلا نغماتنا الممسوخة ، المفسدة للخلق الذاهبة بالرجولة .

* * *

أين السلم المصرى بعد كل هذا ؟ ما مركزه بين سلالم الموسيقى فى العالم ؟ وما قيمته العلمية ؟ وما مقدار ضبطه ؟ وهل هو يصلح أن يكون أساساً لنهضتنا الموسيقية المباركة ! الجواب على كل ذلك بالنفى .

لست أعرف أنا قد وصلنا بعد على الأقل إلى حد الثبات فى أمر النسب بين درجات السلم الاساسية !! ولست أعلم إلا أن بعض المشتغلين بتعاليم العود قاموا ببعض أبحاث ، كتاب النسب الموسيقية هو أحد ثمراتها المدهشة ، وقام غيرهم بعد ذلك ببحث قد يكون جدياً وقد يكون مضبوطاً وقد لا يكون . فلم يصل إلى علمى حتى اليوم أن هيئة من الهيئات وأخصها الهيئة التى يرأسها الأستاذ الكبير رضا بك — قد بحثت بعض تلك الآراء وأدلت برأى فيها ، والناس حيارى يتخبطون ويتناقشون ويتجادلون ولا يصلون إلى ثمرة . ثم هم يضطربون ثم يعذرون إذا هرعوا إلى الموسيقى الغربية يستمعونها ويدرسونها ويتفهمونها ويصلون إلى نتيجة طيبة منها . ولا عجب إذن أن يعزف أغلبنا الموسيقى الشرقية معتبرا بردات السلم الافرنجى أساساً ونضيف إلى ذلك أن يشوه السيكا قليلا ويمسخ العراق بعض الشىء ويخيل إليه بعد ذلك أنه يعزف الموسيقى الشرقية المصرية « الأصلى »

من العجيب أن ندعى أن لدينا سلماً موسيقياً وليس لدينا — من الوجهة العلمية مع الأسف فى الحق إلا آراء متضاربة مضطربة متنافرة مشوشة فى نفسها ومزعجة للقارىء والهاوى والمحترف

كما ليس لدينا من الوجهة العملية — وهو أمر مخجل — سوى « شىء » يتأدى فى تلك المقامات الممسوخة ويتجمع فى تلك الأصوات المضيعة للرجولة والوطنية .

وأحد علماء الأجانب يقول لنا فى المؤتمر ، بعد إذ لم يجد لنا سلماً موسيقياً : ابحثوا عن سلمكم فى أغانيكم واضبطوا نسبه من الاسطوانات . وهو قول جارح .

* * *

المقامات المسكينة تركية فى أصلها يجمعها كلها السلم التركى والكتب التى تبحث ذلك السلم كثيرة جداً وأخصها السفر العظيم الذى كتبه الأستاذ رؤوف يكتا بك فى دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية

والسلم العربى كما تبين مما سبق هو التركى مشوهاً وممسوخاً . فان شئنا الرجوع الى الحق وان شئنا موسيقى عيظمة راقية لها أسس مضبوطة ومدروسة علمياً وجب علينا اقتباس تلك الموسيقى لأنفسنا لأنها هى نفس المصرية جسماً ولحماً ودماً وتمتاز عليها بالدقة وعدم التشوه .

ونحن قد أغرنا عليها فى الماضى مرات ومرات ولانزال نغير مع الافساد .

وأنا فقط أرجو الاغارة ولكن مع الأمانة وحفظ الشىء على أصوله وعسانا نخلص فى القريب العاجل من الجدل حول السيكا الكسيحة والعراق المريض والمناقشة فى مقادير الربع تون المزعجة .

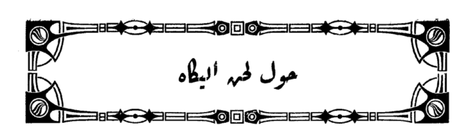
عبد العزيز توفيق
ناظر مدرسة سنورس الابتدائية

الموسيقى : نشرنا هذا المقال عملا بحرية النشر ولأن كثيرين

لا يزال يشغلهم هذا الأمر الخطير ، أمر السلم الموسيقى .

وتنويراً للرأى فى هذا الأمر تتقدم **الموسيقى** بالقول بأن بحوثاً علمية دقيقة أجريت فى هذا الصدد فى أثناء انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ إذ خصص للسلم لجنة خاصة من لجانه السبع . وقد أثبتت فى بحوثها بالأرقام العددية (الأربع والعشرين ربعاً المتساوية) التى نسميها « بالسلم المعتدل » . كما اتضح أن هناك فرقاً كبيراً فى أبعاد السلم الطبيعى بين الممالك الشرقية التى مثلت فى المؤتمر . ونضرب مثلا واحداً « بردة السيكاه » فقد كانت السيكاه المصرية عالية بالنسبة للأتراك وواطية بالنسبة لفرق شمال افريقية (تونس والجزائر ومراكش) وما ذلك إلا لأن مرجعها الأذن والتواتر والأقليم .

ولذلك أصبح من المقرر عدم إمكان توحيد السلم الطبيعى ووجوب الأخذ بالسلم المعتدل وهو السلم المقسم إلى أرباع متساوية . ومن حسن الحظ أن السلم المعتدل لا يختلف كثيراً عن السلم المستعمل فى مصر . ولذا فقد كاد الرأى يتفق بين الجميع على الأخذ بهذا السلم المعتدل نظراً لما فيه من ضبط وما يترتب عليه من مزايا . وإذا كان لم يصل إلى علم الكاتب الفاضل وجه الصواب فى هذا **فالموسيقى** تحيل حضرته وحضرات المهتمين بتعقب ابحاث هذا الموضوع الى قرار لجنة السلم الموسيقى فى المؤتمر وإلى المقال القيم الذى كتبه فى هذا الموضوع حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك بالعدد الثانى من هذه المجلة تحت عنوان « حول السلم الموسيقى الطبيعى والسلم المعتدل » وسنواصل البحث فى هذا الموضوع لأهميته فى الأعداد المقبلة .



أحالت علىّ مجلة الموسيقى ما ورد اليها من حضرة «الهاوى الغيور احمد مختار افندى من الاسكندرية»

وهى أسئلة طريفة تتعلق بما كتبته من البحوث الفنية فى المقامات فى العدد الأول والثانى من هذه المجلة. وإننى أشكر له عنايته وأحمد له غيرته على الحقائق وألخص أسئلته، مجيباً عليها فيما يأتى :

س ١ لماذا نقلت نغمة اليكاه من موضعها القديم ولم تنقل معها باقى النغمات : الدوكاه ، السيكاه ، الجهاركاه الخ ... ؟

ج ١ نقل النغمات كلها بترتيبها يلتزم أحد أمرين :
إما هبوط طبقة الألحان القديمة التى كانت معروفة قبل عملية النقل وهذا يتنافى مع ما كانت تسير عليه العرب من معرفتهم للألحان موقعة على الموسيقات «الآلات»

أو تغيير أسماء درجات الألحان لاستبقائها فى طبقاتها وبعبارة أخرى تصبح الألحان مصوّرة والعرب لم يكن عندهم تصوير للألحان

وناهيك بأن تغيير وضع نغمة واحدة للسبب الذى ذكرناه معقول أكثر من تغيير أماكن جميع النغمات ، وفيه محافظة وبقاء للقديم على قدمه ، وهذا هو ما حدث فعلا ، وهو الحقيقة الواقعة ؛ وذكرنا له هو تحصيل حاصل . والمراجع هى :

سفينة الملك ، رسالة الأدوار لخضر ابن عبد الله سنة ٩٨١ . وصف مصر جزء ١٤ صفحة ١٥ لفيلوتو . المذكرة المقدمة من الدكتور محمد سالم الدمشقى لمؤتمر الموسيقى ملف رقم ٤٧٨ بالتفتيش الموسيقى

* * *

س ٢ المعهد قرر فى مذكرته للمؤتمر ... أن يكون الحجاز فى العقد الرابع من لحن اليكاه فى الهبوط فقط وليس فى الصعود كما ذكرته . فما سبب هذا الاختلاف ؟

ج ٢ استعرضت لجان المؤتمر ألحان الأمم المختلفة كما هى موجودة الآن فى بلادها . ومنها الألحان المقدمة من المعهد عن مصر . ولم يبت المؤتمر فى مصير هذه الألحان بعد ، بل تركها للمجمع العلمى الموسيقى المقترح تكوينه من علماء الأمم الشرقية المختلفة ، وجميع هذه الألحان فى مصر وسواها قد اعتراها شىء كثير من التغير ، ونحن نسلك فيما نكتب طريق الرجوع إلى القديم لاعتقادنا أنه الأقرب إلى حقيقة التكوين

والاستغناء عن الحساس فى الهبوط له مثيل فى جميع الألحان الأفرنجية الصغيرة الغنائية «الميلوديك» وليس من المستبعد أن يكون الأفرنج قد أخذوا ذلك عن العرب ، أو أن الدواعى التى دعت الفرنجة إلى الاستغناء عن الحساس فى الهبوط دون الصعود هى نفس الأسباب التى قد تكون

موجودة عند العرب ، لأنها أسباب تتعلق بطبيعة الصوت فى حالة الغناء، والظواهر الطبيعية ثابتة على مر الدهور

أنظر أيضاً اللحن المقدم من البارون إرلنجر صفحة ١٨٢ من النسخة العربية من كتاب المؤتمر ففيه تجد جواب الحجاز فى الصعود ويستغنى عنه فى الهبوط

* * *

س ٣ حول عقد الأوج ذى الثلاث الموجود فى تحليل المعهد للحن السيكاه

ج ٣ إننى أعتقد أن ذى الثلاث بمفرده لا يفى لتمييز اللحن لأمكان وجوده فى جوف ألحان كثيرة بخلاف ذى الأربع وذى الخمس الشائع استعمالها فى أجناس العرب القديمة القياسية الأثنى عشر المعروفة ، وليس هذا منها ، فلا داعى إذن لأن أستعمله فى التكلم عن تكوين الألحان وإن جاز ذلك فى التحليل الذى يطلق فيه لكل شخص حرية التعبير مادام لا يتعدى تعبيره هذا درجات اللحن الموجودة

* * *

س ٤ الحجاز ذو الأبعاد ٣/٤ ، ٥/٤ ، ١/٢ من الأبعاد الكاملة وهل له وجود؟

ج ٤ الأصل فى الحجاز هو البياتى وتستبدل فيه الجهاركاه بالحجاز وأما اذا استبدلنا أكثر من درجة أساسية واحدة وجب تمييز اللحن فان استبدلنا السيكاه بالكرد وجب أن يسمى « حجاز كرد » ونظراً لأن هذا الأخير أطرب فقد شاع استعماله بين المعاصرين حتى غطى على الحجاز القديم. وإليك نص ما يقوله مشاقة فى الرسالة الشهابية عن لحن الحجاز من الفصل الخامس فى الألحان التى يكون قرارها على الدوكاه (الخامس والعشرون «لحن الحجاز» وهو إظهار النوى ثم حجاز ثم سيكاه ، دوكاه ، وهذا اللحن .... يستبدل فيه برج الجهاركاه بربع الحجاز)

ومعنى هذا أن جنس الحجاز يتكون من دوكاه. سيكاه حجاز. نوى

وهذا اللحن يعادله من الأجناس القديمة الجنس المعبر عن إيقاعه ب (ا . ح . « ز » . ح) عند العرب القدماء

وتفسيره : مطلق البم . مجنب البم . بنصر . خنصر البم أو مطلق المثلث . وأبعاده النسبية لطول الوتر هى :

١ ، ٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦ ، ٦٤/٨١ ، ٣/٤ بالكسور الاعتيادية

١ ، ٩٠١٠ر. ، ٧٩٠١ر. ، ٧٥٠٠ر. بالكسور العشرية

. ، ٤ ، ١٧ ، ١٨ بالفواصل

. ، ١٨٠ ، ٤٠٨ ، ٤٩٨ بالسنت

وأما الحجاز المستعمل فى عصرنا هذا المحتوى على بعد يعادل ما يقرب من ٦/٤ البعد الكامل فهو حديث العهد وليس له أصل فى المؤلفات القديمة

* * *

س ٥ (ا) مسافة ٥/٤ البعد الكامل وهل هى موجودة فى السلم الشرقى ؟

(ب) أما كان الأجدر أن تميز المسافات بنسبها الرياضية بدل تمييزها بالكسور ٣/٤ ، ٥/٤ الخ ؟

ج ٥ « ا » مما تقدم فى إجابة السؤال الرابع ترى أن مسافة ٥/٤ البعد الكامل موجودة فى الألحان العربية وان مسافة ٦/٤ البعد الكامل حديثة العهد ونستدل على ذلك أيضاً بالبعد ٨/٣ الذى ورد فى كثير من ألحان ابن سينا فهو أقرب بعد لمسافة ٥/٤ البعد الكامل ولم يرد عند القدماء بعد أكبر من هذين البعدين بين نغمتين متتاليتين إلا فى لحن الملوّن المندثر الذى يرجع الى ما قبل التاريخ وعلاوة على ما ذكرناه فقد أحصى إدلسون فى مجلة جمعية الموسيقى الدولية الألمانية *(Sammelbadne de internationalen muzik-gessellechafts)*

فى الجزء ١٥ من المجلد الاول من اكتوبر لديسمبر سنة ١٩١٣ الألحان الموجودة فى سوريا فى هذا العصر وتشمل بعد ٤/٥ الطنينى «التون» فيما يأتى :

النهاوند : بين الحصار والأوج

العشاق : بين البوسليك والنوى

الصبا : بين الشهناز وجواب السيكاه

الحجازكار : بين الزركلاه والسيكاه

و بين الحصار والأوج

الرمل : بين السيكاه والحجاز

البوسليك : بين الحصار والأوج

العراق : بين الكرد ونم حجاز

وقد سجل إدلسون اسطوانات كثيرة من هذه الألحان بما فيها البعد المذكور

* * *

(ب) أما التعبير عن الأبعاد باجزاء «التون» فذلك لسهولة الفهم لأن النسب الرياضية تحتاج إلى تحويل لفهمها كما أن بها فروقاً بسيطة تحتاج إلى إيضاح ليس له دخل فى ما نكتبه فى بحثنا الخاص بالمقامات وأظن القارىء يشعر معى بعد استعراض النسب التى أوردتها فى إجابة السؤال الرابع بأن التعبير عن الأبعاد الموسيقية بأجزاء من البعد الكامل أسهل بكثير وأقرب إلى الفهم

* * *

س ٦ حول تحليل المغفور له رءوف يكتا بك وعدم ذكره للحجاز فى لحن اليكاه .

ج ٦ - المرحوم رءوف بك لم يأخذ برأى القائلين بوجود حساس للحن . وليس فى هذا خطأ ما باعتبار اللحن يمر بالدرجات الأساسية ، ولهذا استحق أن يحتفظ اللحن باسم المقام لنفسه . ولكن نغمة الحجاز موجودة فى أغلب المؤلفات من هذا اللحن حتى أن بعضهم يعتبرها أساسية فيه - راجع بشرو يكاه عثمان بك وخلافه . وراجع أيضاً اللحن المقدم من البارون إرلنجر ومن المعهد ففى كل منهما ذكر للحجاز وإن اختلفا فى وضعها .

* * *

س ٧ - الاختلاف الوارد فى وضع الفواصل بين تحليل المعهد وما ذكرته

جواب ٧ - إن ما كتبته هو تكوين للحن ، والتزمت فيه الرجوع إلى الطرق القديمة . وأما ماذكره المعهد فهو تحليل للحن . وكما ذكرت آنفاً كل إنسان حر فيما يعبر به فى التحليل ما دام تعبيره لا يخرج عن النغمات التى يشملها اللحن ؟

محمد محمود حافظ

الوداع

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزى

كان بيتهوفن يتمتع برعاية سيدة من أشراف الامبراطورية النمساوية ، يزورها الفنان كل يوم ويقضى سهرة فى نديّها الحافل بعلية القوم ، يمتعهم بموسيقاه ، وأدبه الغزير ، وهم لايمتعونه بشىء لأنه كان قد أصيب فى تلك الأيام بوقر فى أذنه وصمم ، فما كان يستطيع أن يشترك معهم فيما به يسمرون ، وماكان له منهم ، إلا الأشارة المقتضبة . أو النظرة المزورّة . تفاديا من إزعاج السامر بصائح القول فى الحديث معه .

ولكنه كان لفرط امتنانه للكونتس ، وابنتها « إمّا » قد تعلق بهما عقله وقلبه معاً ، حتى أصبح يعرف مايجول فى فؤادها من التماع عيونهما . ويفهم دقائق مقاصدها من اهتزاز شفاههما . ولذلك ماكانتا تكلمانه إلا بالصوت العادى أو دونه بغير ماتعمل ولا جهد .

كان قلبه كأبرة المغناطيس فما إن تستشعر إحداهما رغبة فى الحديث معه ، وتود أن تسترعيه لها ، حتى تراه قد شرّع على البعد جفنه ، وأقبل عليها من حيث يكون كأنما نادته فهو يلبى نداءها ، ويسألها فيما تريد . يقف ينظر إليها حتى تتكلم ثم يرد الجواب بأشمل مما يتطلبه السؤال ، لأنه وإن كان قد جمع الحروف عن تلك الشفاه بنظره دون أذنه ، فانما يرد على العاطفة ، التى أوجبت القول ، وصورت الكلام ، لاعلى الكلام نفسه .

كانت « إما » طفلة فى السابعة يوم عرفها فى بيت أمها ، وكان بيتهوفن فى مفتتح كهولته ، فنشأت بين يديه نشأة الوليد بين أبويه ، ونمت بينهما محبة كانت بعض فضل الله عليها وعليه ، فشارك الدنيا فيما أرادت للفتاة من النشأة فى النعمة . كان يغذى روحها بأطيب ماشاءت الطبيعة أن تجود على يديه من الألحان ، فتتفتح نفسها كما تتفتح أكمام الزهر فى نور الشمس الدفىء ، وتنضج ثمرته شيئاً فشيئاً وتحلو . ويعبق أريجها ، فيتهافت على مسطح جمالها المتسامى ، أبناء الأمجاد ، الذين كانوا يغشون مع آبائهم ذلك الندىّ الكريم . ويتبارون فى نيل عطفها وإقبالها .

هكذا ظلت تلك الفتاة بهجة للعين ، ومتعة للقلب ، عزاء للأم فى ترملها ، وسعادة لبيتهوفن فى وحدته : وفتنة لمجتلى كمال الأنوثة فى جمالها ، ووداعة الخلق فى كمالها ، زهرة الشباب ، وزين الحياة النساوية ، حتى أصبحوا ذات يوم وإذا بها مريضة ، وأصبحوا ذات يوم وإذا هى فى الأموات .

* * *

يالها من فجيعة للأم وشقوة ، ويالها من رمية مقصدة لقلب بيتهوفن ، وياله من حزن وظلمة تملك كل قلب ، حتى لم يعد يعرف المحزون له طريقاً ، ولا يرى زميله فى الحزانى ، فخرج بتهوفن هائماً فى الدنيا إلى حيث لا يعرف له مقر . ذهب يذرف دمعته ، حيث يبكى العبقرى ، ويدمع الشاعر فى خلوة من الدنيا . ونجوة من الحياة ، والناس فى عجب يتساءلون ! أين بيتهوفن ؟ يالنكران الجميل ، أين الصديق ، والأب الرفيق ؟؟ لماذا هجر المنزل ، قبل أن يعزى الأم . ولو كتعزية الغرباء ؟ كيف يهجر مزارها ، فى هذه الأيام السوداء ، التى تحتاج فيها إلى من يمسك بيدها لئلا تسقط وتموت ، إلى دمعة من صديق تغسل زاوية من زوايا الجرح الأنجل ليتمالك لغده ، أين الوفاء : أين الأدب ، أين الحق الهين فى التعزية ، وإن كان دونها الموت ، وسكون النأمة .

لم يعرف أحد مكانه . ولم يسمع عنه خبراً .

وفيما الأم ذات يوم جالسة ، يجللها سواد الحزن فى قسوته ، ورعاة الموت فى جلابيبهم السوداء ، يلقون عليها مطارف من سحم أغبر ، فوق مطارف ، ويحجبون رجع الضوء عن العين والقلب ، وقد قام البيانو الذى كانت تعزف عليه « إما » متشحاً بتلك المطارف أخرس ، وأصم ، كأنما هو القبر المخبوء فى أحشاء الصخور الكريهة رؤى بيتهوفن يدخل البهو . وقد اسود دمه ، واستطال وجهه ، وغارت عيناه ، يسير كأنه قطعة من حالك الليل تخترق القتير ، لا يتبين الناظر منه ، إلا ورقات يحملها فى يده . دخل وقصد إلى المعزف متحسساً لامتيناً حتى إذا وجده . جلس وفتحه ووضع ورقاته على حامله ثم أخذ يدق فى ذلك البيت ، آخر ما عرف من نغم الموسيقى ، ولعله كان أبلغها وأرعاها . والأم تراقبه ولا تتكلم .

ذكر « إما » فى الجزء الأول من مقطوعته *(Allegro)* طفلة كشعاع النور يوم عرفها ، وديعة رقيقة ، تبتسم للدنيا وتضحك ، وتمرح فى الحياة وتلعب . وذكرها كاعباً تملأ الدنيا بهجة وموسيقى ، وسعادة ، وذكرها عذراء كاملة الخلق ، يتهافت الكرام عليها ، مغرمين مدلهين ، وذكرها فى الجزء الثانى *(Andante)* تستعد لعرسها الخفى ، والملائكة ترعاها ، وتحتفى بها لعرس آخر فى السماء .

وقد صورها فى المقدمة *(Adagio)* فى فراش الموت ، وقد اجتمع الأهل والأوفياء ، يساقطون حر الدمع على ذلك الجمال الراحل ، ويودعونها بجرى الحسرات والزفرات . فاذا الأم تشهق وتبكى ، وتصيت . فيعاجلها بلحن الملأ الأعلى متهافتاً على مرقد الفتاة ، تهافت الحمائم على أفنانها ينشدون نشيد السلام ، ويحملونها على أجنحة من ذهب ونور . فى محفة أشرق النغم ببريقها إلى ملكوت السموات العلى . كأنما هم يزفونها إلى عرس معدود بين عزف الملائكة وألحان الولدان .

* *

عزف ذلك ثم نهض ، وانحنى للأم إذ أدرك وجودها ثم خرج .

وهكذا عزاها بيتهوفن .

فما أكرم ماعزى . وما أخلد ماواسى ؟

المأمون واسحق الموصلى

قال اسحق بن ابراهيم الموصلى : لما أفضت الخلافة إلى المأمون ، أقام عشرين شهراً لم يسمع حرفاً من الغناء ، ثم واظب على السماع ، وسأل عنى فجرحنى عنده بعض من حسدنى ، فقال : ذلك رجل يتيه على الخلافة . فأمسك المأمون عن ذكرى وجفانى كل من كان يصلنى لما ظهر من سوء رأيه فىّ ، فأضر بى ذلك . حتى جاءنى عُلويَّة يوما فقال : أتأذن لى اليوم فى ذكرك ، فانى اليوم عنده ، فقلت : لا . ولكن غَنِّه بهذا الشعر فانه سيبعثه على أن يسألك من أين هذا ؟ فيفتح لك ماتريد ، ويكون الجواب أسهل عليك من الابتداء .

فمضى عُلويَّة ، فلما استقر به مجلس المأمون غنَّاه الشعر الذى أمرت به وهو :

يامشرَع الماءِ قد سُدَّت مسالكه

أما إليك سبيل غير مسدود

لحائم حارَ حتى لاحياة له

مشرد عن طريق الماء مطرود

فلما سمعه المأمون ، قال : ويلك لمن هذا ؟ قال : ياسيدى لعبد من عبيدك جفوتَه واطرحته ، قال : اسحق ؟ قال نعم . قال ليحضر الساعة ، فجاءنى الرسول فصرت إليه ، فلما دخلت قال : ادن ، فدنوت فرفع يديه ، فانحنيت فاحتضنىّ بهما وأظهر من إكرامى وبري ما لو أظهره لى صديق مواس لسرنى .

حرامى !

قيل لظريف : لماذا يؤلف الموسيقار ... ألحانه جميعها بالليـل ؟ فقال : حيث تكثر السرقات ، ويؤمن الستر !!

صفاقة

دعا أحد الأغنياء الموسيقار ليزت ليتغدى معه ، وما فرغا من الطعام حتى ألح الغنىُّ على الموسيقار أن يعزف ، فقصد ليزت على كره منه ، إلى البيانو وعزف سلما موسيقيا صعوداً وهبوطاً ، ثم أقفل البيانو وقام وهو يقول : لقد دفعت ثمن غدائى .

ليتك الميت

زار ابن أخى الموسيقار مايربير ، الموسيقار روسينى ليسمعه مارشاً أعدّه ليعزفه فى حفلة تأبين عمه « مايربير » فسمع روسينى اللحن ، والتفت لصاحبه يقول : ماكان أبدع من أن تكون أنت الميت وأن عمك هو الذى يؤلف فى موتك لحناً يندبك به

أخو الرشيد والحبشى

كان ابراهيم بن المهدى ـ أخو الرشيد ـ عالما عالماً بأيام النـاس ، شاعراً يصوغ فيجيد ، موسيقياً من الطراز الأول . حدَّث ابن أخيه المأمون فقال : بينا أنا مع أبيك يوماً بطريق مكة إذ تخلفت عن الرفقة وانفردت وحدى

وعطشت وجعلت أطلب الرفقة فأتيت إلى بئر فاذا حبشى نائم عندها فقلت له : يا نائم قم فاسقنى ، فقال : إن كنت عطشان فانزل واستق لنفسك، فخطر ببالى صوتٌ وترنمت به وهو

كفّنانى إن مُتُّ فى دِرع أروى
واستقيانى من بئر عروة ماء

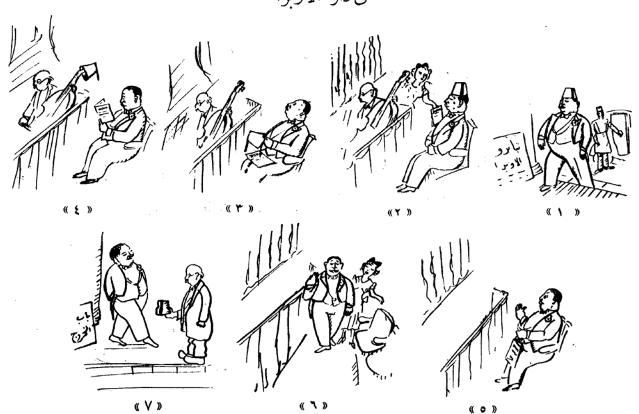
فلما سمع نشط مسروراً وقال : والله هذه بئر عروة ، فعجبت يا أمير المؤمنين لِمَا خطر ببالى فى هذا الموضع ، ثم قال : أسقيك على أن تغنينى ؟ فقلت : نعم فلم أزل أغنيه وهو يجذ الحبل حتى سقانى وأروى دابتى ، ثم قال : أدلك على موضع العسكر على أن تغنينى ؟ قلت : نعم ، فلم يزل يعدو بين يدىّ وأنا أغنيه حتى أشرفنا على العسكر فانصرفت وأتيت الرشيد فحدثته بذلك فضحك ، ثم رجعنا من حجنا فاذا هو قد تلقانى وأنا عديل الرشيد فلما رآنى قال : مغنٍ والله .. قيل له : أتقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟ قال : إىْ لعمر الله ، لقد غنّانى وأهدى الىّ أقطاً وتمراً ، فأمرتُ له بصِلةٍ وكسوة ، وأمر له الرشيد بكسوة أيضاً

أنت سعيد

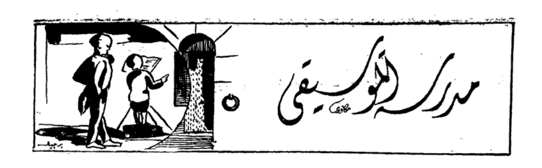
كان أحد المغنين الهواة فى فينا يعزف على آلة الفيلونسل ، فاجتمع مرة بالموسيقار برامس فى حفل خاص وشرعا يعزفان معاً ، فجعل برامس يعزف على البيانو بقوة أحالت عازف الفيلونسل عدماً فقال له : ياصديقى ، إن قوتك فى العزف على البيانو حالت بينى وبين سماع عزفى . فقال له برامس : أبشر ياصاحبى فأنت سعيد.

فكاهة مصورة

فى دار الأوبرا



«١» «٢» «٣» «٤» «٥» «٦» «٧»



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الرابع

العلامات الموسيقية وأشكالها
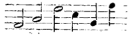
ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تتعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهى مدة مكث الصوت الذى هو مدلولها

أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمنى

تتعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها . فالعلامة التى يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى « علامة الزمن الكامل » ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى « المستديرة » أو « الروند » وترسم كما فى شكل «١»

شكل « ١ »

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيما عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولها الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذى تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل بيضاوى أبيض « بلانش » أو أسود « نوار » . وذيل العلامة عبارة عن خط رأسى ، يرسم إما إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقى ، أو إلى يسار الرأس متجها إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما فى شكل « ٢ »



« شكل ٢ »

وفى حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس ، متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها ، متجهة إلى أعلى كما فى شكل «٣»



شكل «٣»

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان « كروش » فمنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين ، وذات الثلاث الأسنان أو أكثر . وترسم الأسنان فى نهاية الذيل ، ودائماً من الجهة اليمنى منه كما فى شكل «٤»

« شكل ٤ »

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل : إما على

مدلولها الزمنى ، أو على أشكالها المتعددة . وإنا لنورد فيما يلى جدولا بأسماء هذه العلامات وأشكالها :—

١ — علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة « الروند » وترسم هكذا :

٢ — علامة ١/٢ الزمن الكامل وتسمى البيضاء « بلانش » وترسم هكذا :

٣ — علامة ١/٤ الزمن الكامل وتسمى السوداء « نوار » وترسم هكذا :

٤ — علامة ١/٨ الزمن الكامل وتسمى ذات السن « كروش » وترسم هكذا :

٥ — علامة ١/١٦ من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين « دوبل كروش » وترسم هكذا :

٦ — علامة ١/٣٢ من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان « تريبل كروش » وترسم هكذا :

٧ — علامة ١/٦٤ من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان « كوادريبل كروش » وترسم هكذا :

وهكذا

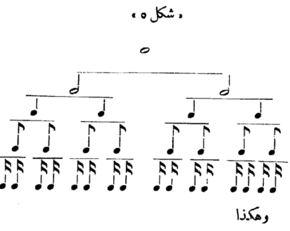
أزمنة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة

ليست أزمنة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هى مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة « سرعة التوقيع » ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للانسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ، فى جميع الأحوال ، عدد كذا من الثوانى ، إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التى يجرى عليها اللحن . ولذلك يقال ، فى الأزمنة ، إن علامة الزمن الكامل « الروند » تساوى ضعف علامة نصف الزمن الكامل « بلانش » . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوى ضعف علامة ربع الزمن الكامل « نوار » . وهكذا يساوى زمن أى علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك فى الشكل الآتى شكل « ٥ »
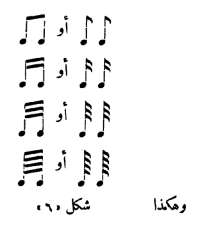
« شكل ٥ »



وهكذا

كتابة العلامات منفصلة وكتابتها متصلة

إذا تجاورت عدة علامات من ذوات السن « كروش » فانه يمكن كتابتها إما منفصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد الأسنان « الكروش » المشتملة عليها تلك العلامات شكل « ٦ »



وهكذا شكل « ٦ »

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل « الروند » وكذلك علامات نصف الزمن الكامل « بلانش » وأيضا علامات ربع الزمن الكامل « نوار » لايجوز كتابتها متصلة ، بل لابد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على حدة .

السكتات الموسيقية

تطلق لفظة السكتات الموسيقية . على الاشارات التى تستعمل للدلالة على المواقع التى يجب أن ينقطع فيها الصوت

وتكتب هذه السكتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف أزمنتها التى تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر

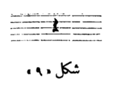
فالسكتة التى تساوى فى زمنها علامة الزمن الكامل . تسمى سكتة الروند « الراحة أو الراقة » وترسم شرطة قصيرة تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقى كما فى شكل « ٧ »

شكل « ٧ »

والسكتة التى تساوى فى زمنها ، علامة نصف الزمن الكامل تسمى سكتة البلانش « نصف الراحة أو اللحظة » وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقى كما فى شكل « ٨ »

شكل « ٨ »

والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة ربع الزمن الكامل تسمى سكتة النوار « زمن التنفس أو الزفرة » وترسم كما فى شكل « ٩ »



شكل « ٩ »

والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة ثمن الزمن الكامل تسمى سكتة الكروش « نصف زمن التنفس أو نصف الزفرة » وترسم كما فى شكل « ١٠ »

شكل « ١٠ »

والسكتة التى تساوى فى زمنها علامة جزء من ١٦ من الزمن الكامل تسمى سكتة دوبل كروش « ربع زمن التنفس أو ربع زمن الزفرة » وترسم كما فى شكل ١١

شكل « ١١ »

وهكذا ......

وإنا لنثبت فيما يلى بيانا لأشكال العلامات الموسيقية وما يقابلها من السكتات

علامات موسيقية

سكتات

شكل « ١٢ »

الألعاب الموسيقية

نشر تحت هذا العنوان ألعاباً موسيقية ليس الغرض منها الأتيان بحركات متمشية مع الموسيقى فحسب . ولكنها ترمى فى معظم الأوقات إلى تنمية الشعور والأدراك الموسيقى ، فضلا عن أنها تكون وسيلة للحصول على معلومات موسيقية ، أو تثبيتها بشكل ، يجمع بين التسلية والاستفادة . ولهذه الطريقة أثرها الواضح فى تركيز المعلومات ، كما أن لها مكانتها السامية فى عالم التربية الموسيقية .

سباق الأرجل الثلاث

الغرض من اللعبة تسمية العلامات الموسيقية (النوتات) فى المدرج الموسيقى .

يختار لهذه اللعبة مكان متسع كفناء المدرسة . ويقسم اللاعبون إلى فريقين متساوى العدد « ا » ، « ب » بحيث يكونان صفين متباعدين بقدر ما يمكن ، ويلصق ورقة بالدبوس على صدر كل لاعب مرسوم بها إحدى نوتات المدرج الموسيقى بمفتاح صول أو فا (حسب قوة اللاعبين) دون ذكر اسم النوتة هكذا :

أو … أو … مثلا

بحيث تطابق النوتات المكتوبة للفريق الأول نوتات الفريق الثانى تمام المطابقة ، ويعطى كل لاعب من الفريق الأول قلماً رصاصاً ، كما يعطى كل لاعب من الفريق الثانى منديلا كبيراً .

ويقف الحكم « أو المعلم » بجوار الفريق « ا » وعند إعطاء إشارة بالبدء بالسباق يجرى كل لاعب من الفريق « ا » نحو الفريق « ب » باحثاً عن زميله الملصقة على صدره نوتة مماثلة لنوتته تماماً ، وبعد اشتراك الزميلين فى تسمية النوتة المذكورة ، يكتب اللاعب الذى بيده القلم الرصاص اسم هذه النوتة على ورقة زميله ، ثم يربط صاحب المنديل ساقه اليمنى بساق زميله اليسرى أو العكس (بالمنديل المذكور) كما لو كان لهما ثلاث أرجل . ثم يجرى كل زميلين وهما على هذه الحال عائدين إلى الحكم .

فالزميلان العائدان قبل غيرهما مع استيفائهما مطابقة النوتتين وصحة التسمية هما الفائزان فى السباق .



النشيد القومى

رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومى رسمى ، يتغنى به فى المناسبات الدولية والمواسم القومية . فعهدت إلى حضرة الدكتور محمود احمد الحفنى مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه . فرفع إليها التقرير الآتى :

تمهيد

تطلق الأناشيد القومية ، على الأغانى التى تلقى فى المناسبات الوطنية أو فى الاجتماعات الدولية عندما ترغب كل مملكة تمثيل نفسها .

والأناشيد القومية وإن كانت قديمة العهد يحدثنا عنها التاريخ منذ الممالك القديمة فى مصر وفينيقيا واليونان والرومان وغيرها ، يوم كانت الشعوب تستقبل قوادها وفاتحيها بمثل تلك الأغانى فى جماعات كانت تعدو الآلاف أحيانا . إلا أننا لانعرض فى هذه العجالة إلا للأناشيد القومية فى العصر الحديث حيث أصبحت لها تلك الصبغة القومية وهذا التخصيص الدولى الذى أشرنا إليه .

وهذه الأناشيد تتضمن عادة ذكر مفاخر الأقدمين والتغنى بمميزات البلاد وما تفضل به غيرها من الممالك .

وعلى الجملة كل ما يثير حماسة الشعب حين يتغنى بها وينشدها .

وأن أقدم نشيد من هذا النوع فى العصور الحديثة هو نشيد الأراضى السفلى « ولحن عام ١٥٧٠ » ثم نشيد آخر لفرنسا « قبل أن تكون جمهورية » يرجع عهده إلى القرن السادس عشر كذلك .

وليس من الضرورى أن يكون للدولة نشيد قومى واحد . فان لانجلترا مثلا نشيدين رسميين ، أحدهما عام ، وهو نشيد (احكمى يابريطانيا) وقد لحن سنة ١٧٤٠ ، والثانى ملكى وهو نشيد (ليحرس الله الملك) وقد لحن سنة ١٧٤٣ .

واذا كان لزاماً أن يكون نشيد الدولة « من الوجهة الشعرية » وقفاً عليها وحدها فليس الأمر كذلك . فيما يختص بالموسيقى . فكثيراً ما نرى دولة من الدول تتخذ من موسيقى نشيد دولة أخرى لحناً لنشيد تضعه خاصاً بها .

فهناك النشيد الأنجليزى السابق الأشارة اليه « ليحرس الله الملك » قد اتخذته الدانيمارك نشيداً قومياً لها بعد تغيير كلماته « شعره » بما يناسبها . كذلك أصبح نفس هذا النشيد نشيداً قومياً لألمانيا بعد تغيير كلماته .

وكذلك النشيد النمساوى « ليحفظ الله القيصر » الذى

لحنه الموسيقار الكبير «هايدن» عام ١٧٩٧ ثم صاغت ألمانيا للحنه شعراً جديداً فى عام ١٨٤١ وهو نشيدها القومى الذى مطلعه «ألمانيا فوق الجميع».

أما المارسلييز وهو نشيد فرنسا القومى المشهور، بعد أن أصبحت جمهورية، فقد وضع لحنه سنة ١٧٩٢.

كما أنه ليس لزاماً أن يكون النشيد القومى عاماً لسائر المملكة. بل كثيراً ما يكون قاصراً على احدى مقاطعاتها. فهذه ألمانيا مثلا لها فوق نشيدها القومى العام (ألمانيا فوق الجميع) عشرات الأناشيد القومية الخاصة بمقاطعاتها العديدة. ففيها النشيد القومى لبروسيا الذى مطلعه «أنا بروسى» وقد لحن سنة ١٨٣٠ ونشيد حراسة الرين وقد لحن سنة ١٨٥٤ ونشيد «اصعدى يا ألمانيا فى كنف الشرف» وقد لحن سنة ١٩١٤ وغيره كثير

***

أما مصر فليس لها نشيد قومى معترف به رسمياً، إلا نشيد «السلام الملكى» وهو مجرد لحن لا يعرف له متن رسمى متفق عليه.

وقد وضع كثير من الأدباء لهذا اللحن أوضاعاً شعرية، فى أزمنة مختلفة، لم يعترف بواحدة منها رسمياً وليس منها ما يستحق ذلك، وربما كان أفضلها وآخرها ما تمخضت عنه الحركة القومية عام ١٩١٩ حيث وضعت مقطوعة بوزن هذا اللحن ومطلعها:

أرسول السلم الى مصرا   أنثر فى الطرق لنا الزهرا
وأذع فى الشرق لنا خبرا   بل هنئ العالم بالبشر

ومن دواعى الأسف أن مؤلف لحن «السلام الملكى» غير معروف على التحقيق، فهذا اللحن وإن كان مرجعه إلى عهد الخديوى اسماعيل إلا أن بعضهم قد نسب وضعه إلى أحد الموسيقيين الايطاليين المعروفين، ونسبه غيرهم إلى موسيقى تركى، ونماه آخرون إلى موسيقى مصرى

وسواء أكان هذا أم ذاك فان هذا اللحن الموسيقى وان كان يصلح صلاحية كبرى لموضوع التحية والاستقبال، إلا أنه لا يحتمل ان يكون نشيداً قومياً يلهب الصدور ويثير حماسة النفوس.

ومنذ أن اعترف لمصر أخيراً باستقلالها أحس الشعب، وفى مقدمته الشعراء والأدباء، نقصاً عظيماً من جراء عدم وجود نشيد قومى يتغنى به فى المناسبات الوطنية والدولية، وكان هذا الأحساس بالنقص «وهو ما نزال نألم له» من اكبر الدواعى التى حفزت الشعراء الى التسابق فى وضع أناشيد قومية وطنية.

فتألفت فى نهاية عام ١٩٢٠ لجنة لترقية الأغانى القومية برآسة سعادة جعفر والى باشا، وعضوية بعض كبار الشعراء والأدباء والفنانين، وأعلنت عن مسابقة لوضع نشيد قومى يمنح الفائز فيها جائزة قدرها مائة جنيه. فتلقت كثيراً من الأناشيد، حكم بالأولية فيها لنشيد شوقى بك الذى مطلعه:

بنى مصر مكانكمو تهيَّا   فهيَّا مهدوا للملك هيَّا

وبعد هذه المباراة استمر الشعراء يتقدمون من حين لآخر بأناشيد وطنية متعددة، يتعذر حصرها فى هذه العجالة، أطلق عليها مؤلفوها اسم «النشيد القومى» وهى وان كانت تختلف قوة وضعفاً ومناسبة للغرض الذى وضعت له، لم تتجاوز شهرة كل منها منطقة معينة وزمناً معيناً، ولم ينتشر أحدها انتشارا عاماً.

***

يتبين مما تقدم أن «السلام الملكى» المعترف به رسمياً

وان جاز وضع كلام له ليصير نشيداً قومياً فان لحنه لا ينهض بهذا الغرض تماماً. والأصلح أن يظل كما هو على حاله. وأفضل من هذا أن يوضع له كلام خاص بتحية الملك فيظل «سلاماً ملكياً».

أما النشيد القومى العام فان العمل الى البلوغ إليه «فيما أرى» أن تقام مباراة عامة رسمية تتولاها وزارة المعارف أساسها ما يأتى:-

أولا - تكوين لجنة يجتمع فيها نخبة من الشعراء والموسيقيين تكون مهمتها الأولى وضع تفاصيل هذه المباراة وبيان الشروط التى يتحتم توافرها فى النشيد ومهمتها الثانية التحكيم.

ثانياً - تخصيص جائزة مالية تحفز همم الشعراء فى فى التسابق فى ميدان وضع النشيد المطلوب وجائزة مالية أخرى مثلها للملحين.

ثالثاً - الاعتراف رسمياً باعتبار النشيد الفائز نشيداً قومياً. وفى هذا اكبر ضامن لنجاحة.

رابعاً - ويمكن إنتهاز هذه الفرصة باختيار الأناشيد الجيدة التى يروق للجنة التحكيم اختيارها بعد النشيد الأول لتكون أناشيد وطنية يتغنى بها إلى جانب النشيد الرسمى ويمنح أصحابها وملحنوها جوائز مناسبة.

* * *

وقد نال هذا التقرير عناية أولى الأمر واختصه معالى الوزير الجليل برعايته والموافقة عليه وسيتجلى أثر ذلك قريباً إن شاء الله.



(١)

(٢)

(٣)

الثلاث الجمل الموسيقية المدونة بصدر هذا

مقتطفة من مقطوعات موسيقية (بشارف ، سماعيات ، أدوار ، موشحات ، اهازيج ألخ)

والمطـــــلوب

ذكر اسم القطعة الموسيقية التى اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث

وآخر موعد لقبول الاجابة يوم ٨ يوليه سنة ١٩٣٥ وستذيع المجلة فى العدد التالى

اسماء الثلاثة الأول والمكافآت التي ستوزعها عليهم .



مؤتمر دولى للتعليم الموسيقى

اتصل بنا أن حكومة تشيكوسلوفاكيا قررت إقامة مؤتمر دولى للتعليم الموسيقى فى مدينة براج عاصمة مملكتها فى ابريل سنة ١٩٣٦ وستدعو إليه مندوبين من جميع الأمم التى تهتم بالتعليم الموسيقى

مدرسة المعهد

أدى طلبة مدرسة المعهد الملكى للموسيقى العربية امتحانات آخر السنة، وقاموا بالعطلة الصيفية التى تستمر إلى منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

وستنشر (الموسيقى) نتيجة هذه الامتحانات فى العدد المقبل إن شاء الله

التخصص فى تدريس الموسيقى

قررت وزارة المعارف إنشاء قسم للتخصص فى تدريس الموسيقى للبنات ابتداء من العام الدراسى المقبل ١٩٣٥ - ١٩٣٦ يقصر القبول فيه على الحائزات لشهادة الدراسة الثانوية قسم ثان . فاذا لم يتوافر هذا العام العدد الكافى من اللائقات الحائزات على هذه الشهادة فينظر فى قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة

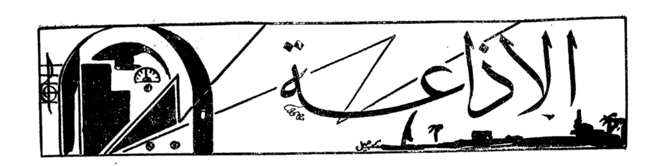
ويشترط فى المتقدمات لهذا القسم النجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى «العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى» وفى الكشف الطبى والأختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس . ومدة الدراسة بهذا القسم سنتان ، وتقبل الطالبات فيه بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

وهذه خطوة مباركة خطتها وزارة المعارف فى هذا العهد الميمون يتهلل لها وجه الموسيقى والقائمين عليها والداعين إلى تدعيمها بأساس متين من العلم والفن . وهذه ولا ريب ، خطوة يتبعها خطوات .

حفلة موسيقية

جاءنا من حضرة ألأديب الفاضل ألأستاذ محمود أفندى فهمى وصفاً بديعاً للحفلة التى أحيتها مدرسة الليسيه ، وما قام به تلميذاتها من البراعة فى الأناشيد والرقص التوقيعى ومما لفت النظر اهتمام المدرسة فى البرنامج باللغة العربية فقد تغنى بعض الطالبات باغنيتين عربيتين إحداهما تهيب بالأطفال إلى العمل وتحثهم على الرزانة والسكون وتدخل عليهم المسرة والسعادة . والأخرى قصيدة الطاووس المشهورة فأجدن ونلن استحسانا كبيراً . ثم أعقب ذلك تمثيل فصلين من رواية مجنون ليلى للمرحوم شوقى بك قام بهما بعض الطالبات وبالرغم من أن قوتهن فى اللغة العربية معتدلة بالنسبة لأن أغلبهن أوربيات ودراستهن جلها باللغات الأجنبية فأنهن قمن بمجهود مشكور جداً فى تمثيل هذين الفصلين.

وعلى الجملة فقد كانت الحفلة ناجحة تنطق مع الفخر بما تبذله الجالية الفرنسية من العناية بمدارسها فى الناحية الثقافية الفنية .



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفواً من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

آلة تسجيل جديدة

فى الوقت الذى ضج فيه المذيعون من شريط ماركونى لما يجره عليهم من أذى وفى الوقت الذى لحنا فيه إلى المحطة فى الأعداد الماضية ألا تتخذه غنية عن بعض إذاعاتهم ، وفى الوقت الذى كان الجمهور ينتظر فيه أن تنزل المحطة عند حسن ظنه بها إرضاء لفئة مهضومة الحقوق من صفوفه إذا بنا نعلم مع الأسف أن المحطة استوردت جهازاً آخر جديداً لتسجيل الأذاعة ... وبذلك سيتضاعف التسجيل وستكثر الأذاعات المسجلة وسيرد بعد ذلك الجهاز الثالث والرابع تدريجياً ولا شك أن المذيعين مقبلون بذلك على بطالة مرة لها ضررها ، وكساد له أثره على الفن وعليهم وعلى المجتمع

لايجوز للمحطة أن يجرها التمشى بالأسلوب التجارى إلى هذا المدى فى مسألة تمس المجتمع المصرى فى الصميم . ونخشى إن هى ظلت على خطتها هذه أن تفقد ثقة المذيعين والمستمعين معاً فتصل إلى نتيجة هى أعلم بمغبتها .

أم كلثوم وأفاعيل محطة الاذاعة

من تحصيل الحاصل أن نذكر أن لفن الآنسة أم كلثوم عشاقا فى الاقطار العربية جميعاً ، وأن لصوتها الحنون أحباباً يتشيعون له ، ويتعصبون لما فيه ، ويفضلونه على أصوات غيرها من المغنين ، وهم لذلك يترقبون موعد إنشادها فى الراديو يعدون فيه الدقائق والثوانى

وقد بلغنا من غير واحد أن كثيراً من الأسر الكريمة تتزاور فى المواعيد المحددة لاذاعة الآنسة فيحيون ليلتها سامرين منشرحين كأنهم فى حفل خاص تحييه لهم الآنسة ، ولذلك فهم يألمون من مفاجأتهم باعتذار المحطة عن الآنسة فى الوقت المحدد لانشادها ويرجعون باللوم عليها ظناً أنها تعتذر فى غير وقت مناسب .

وقد اتصل بنا من مصدر وثيق أن اللوم فى هذا ينبغى أن ينصب على افاعيل المحطة مع الآنسة ، فانها حين يطرأ عليها ما يلجئها إلى الأعتذار تبادر إلى إعلان المحطه به قبل الموعد ببضعة أيام ، ولكن المحطة ، للأسف ، تصر على نشر برنامجها

ولا تخطر الجمهور باعتذار الآنسة إلا ساعة يستعد الناس لسماعها والتمتع بألحانها ، فتهجم عليهم بمغنية تفرضها فرضاً ، وفى هذا استخفاف غير يسير بالجمهور وبالفنانين

وهذا الذى نرويه إن صح ، وهو فيما نعتقد صحيح ، يتطلب من المحطة التفاتا وشيئاً من الذوق

تكرار معيب

– ٢ –

(١) يا نحيف القوام

يخيل إلى أن (صالح عبد الحى) بالرغم مما كتبناه عن إذاعاته فى العدد الماضى لا يحفظ من الموشحات (السيكاه) إلا (يا نحيف القوام) فقد غناها ثانياً مساء ١٥ يونيه

ويظهر أن العدوى قد أصابت (عزيز عثمان) فقد غنانا أيضاً مساء ٢٠ يونية (يانحيف القوام) عند ما غنى وصلة السيكا حيث كان الدور (فى البعد يا ما)

ما هذا ؟؟ أنسى الأساتذة جميع الموشحات السيكا ؟ إن كان كذلك فها أنذا أذكرهم ببعضها فان كانوا يحفظونها فليسمعونا إياها وإلا فعندهم المعهد وسجلات المعهد وأساتذة المعهد :–

١ – صاح هات الراح بنت الدنان	أصول أقصاق
٢ – قد حركت أيدى النسيم	« نوخت
٣ – صال وسنان الجفون	« مربع
٤ – قف على اكناف راما	« نوخت
٥ – أنا من وجدى أنا	« أقصاق
٦ – فتحت أزهار من بكا الأمطار	« مخمس
٧ – هاتها بالكاس هيا	« مربع

(٢) أرابات السيكاه

بشرف يتخلله تقاسيم من مختلف الآلات كل على حدة كما يتبع فى « التحميلات » البياتى والراست وغيرها وأنت إذا سمعت أيها القارىء أن المحطة ستذيع وصلة سيكاه فاعتقد أنك ستسمع بشرف « أرابات السيكاه »

سمعناه فى مساء ١٥ يونية ومساء ٢٠ يونية وسنسمعه فى كل وصلة من مقام السيكاه

على أن موسيقانا غنية بالبشارف والسماعيات من مختلف المقامات ومن بين البشارف السيكاه نجد :–

(١) بشرف هزام عثمان بك

(٢) سماعى هزام يوسف باشا

(٣) سماعى هزام عبد الوهاب

(٣) موشحة صاح خبِّر

غناها الشيخ زكريا فى وصلة الراست مساء ١٦ يونية كما غناها صالح عبد الحى مساء ٢١ يونية فى وصلة الراست التى أذاعها ليلتئذ كما أذاعها أيضاً شريط ماركونى فى اليوم التالى مع أن من مقام الراست تواشيح كثيرة جداً نذكر منها :–

ريم فلا	أصول شمبر
فى سبيل الحب	« مربع
رصع اللجين	« مصمودى
لى فى ربا حاجر	« سماعى ثقيل
العيون الكواسر سبونى	« دارج
يا عذيب المرشف	« مربع

رياض السنباطى

الموسيقى من الفنون التى تكتسب بتوالى العمل والدراسة . والتفوق فيها يحتاج كثيراً إلى الزمن وإلى المران ليزداد صاحبها علماً وفناً وتخصصاً . إلا أن « رياض السنباطى » يكاد يخرج من حساب هذه النظرية . ذلك أن رياضا على حداثة سنه وعلى ما يتمتع به الآن من ثقة ، تراه قد ظهر فى السنتين الأخيرتين مرة واحدة فلم يغن للأمراء ولا للعظماء ولم تصادفه

دعاية لاقليلة ولا كثيرة ، حتى لم تشد به مجلة أو جريدة ، بل إن الذى قدمه للجمهور وقربه إليه ، ووضعه فى صفوف الفنانين لم يكن غير عوده أمام الميكروفون وألحانه التى يغترف منها المغنون قديمهم وحديثهم ويتخاطفونها ويغنونها فى كل مكان.

يعزف بعوده منفرداً ، ويتخلل وصلات زملائه المذيعين فيجيد أيما إجادة .

لم أسر يوما بعزفه سرورى بما أذاعه فى مساء ١٤ يونية حيث عزف تقاسيم من مقام « راست » كانت غاية فى الشجو والاتقان ، ثم تقاسيم من مقام « ناكريز » ثم طقطوقة « نسيت حي بعد اللى كان » من تلحينه من نفس المقام ، كانت ناجحة حقاً إلى أبعد مدى ولم يكن نجاحها فى التلحين فقط ولكن فى الالقاء الهادىء الجيل المنسجم العاطفة .

موسى حلمى

منولوجست سورى قوى الموضوع ظريف الألحان عذب الصوت حسن الألقاء ، غنانا مساء ٢٠ يونية عدة منولوجات كانت غاية فى الاتقان والأبداع وكانت الحانها بحيث تتمشى مع المعانى جنباً لجنب فمثلا منلوج « ياما فيه ناس » منلوج « البمبو » و « بانكو » كلها دلت على ذوق فى اختيار الموضوع واختيار اللحن المناسب لكل منولوج .

محمد العقاد

عازف مجيد ، مخلص لفنه وهو فى اذاعته مخلص للمغنى دقيق الترجمة عزف لنا مساء ٢٢ يونية مع والده « مصطفى العقاد » أستاذ الرق والأوزان مجموعة طيبة من التقاسيم من مقام « حجاز » موقعة على الأوزان المختلفة بما يعتبر سابقة مشكورة لهما.

فقد عزف محمد أولا قطعة من وضعه اسمها « فكرة » ثم أتبعها بتقاسيم عادة ثم بدأ بتطبيق التقاسيم على الأوزان الآتية

أصول دارج ٣ من ٤
« أقصاق (أفرنجى) ٩ من ٨
« بمب ٨ من ٨
« جورجينا ١٠ من ١٦
« فالس (سربند) ٣ من ٨

فكان العزف جيـــلا وخصوصاً الدقة التى أظهراها عند انتقالها من ضرب إلى ضرب مما ارتاحت له الأذن كثيراً وكان « الرق » تكاد لاتتبينه من « النقرزان » بسبب صفاء الايقاع وياحبذا لو خفف « مصطفى » من زخارف الايقاع حتى يسهل التطبيق على من يريد الاشتراك فى الضرب مع التقاسيم ولو أنها تكسب التقاسيم حلاوة وطلاوة .

موسيقى هندية

وعدنا فى العدد الماضى ، أن نكتب كلمة مسهبة عن اسطوانات الموسيقى الهندية التى أذاعتها المحطة ، ووفاء لوعدنا نقول :

الاسطوانة لأولى

غزال أعنى موال غنته مغنية بصوت عذب ومن يدقق فيها يجدها تقريبا من مقام ـ كرد ـ وضربها غريب وبعيد جدا عن ضروبات موسيقانا

الاسطوانة الثانية

يغنيها فنان من مدينة ـ ميسور ـ كمثل من الموسيقى المشهورة فى غرب الهند من النوع المسمى عندنا ـ كلاسيكى ـ والآلة العازفة فيها اسمها ـ شيرناى ـ وهى تشبه عندنا ـ الكلارينيت ـ والأسطوانة بوجهيها على مقام ـ الجهاركاه ـ تقريبا وضربها يقابله عندنا ـ الدارج ـ

الاسطوانة الثالثة

أما هذه الاسطوانات فقد وجدناها غريبة جدا ذلك أن الذى غناها هو مطرب من ـ مارانا ـ فى غرب الهند ووجهها الآخر فيه ـ ترجمة ـ الوجه الأول ويسمى ـ تارانا ـ ولكن الترجمة ليست بالآلات الموسيقية كما يتبادر إلى الذهن ولكنها بالفم وهى تشبه

بالضبط المنولوجست حسن صالح حينما يقلد الالات الموسيقية بفمه

الاسطوانه الرابعة

موسيقية دينية اسلاميه كلها تضرع إلى الله وتوسل إليه يغنونها فى الهند مرة كل أسبوع ينشد عليها المنشدون وهى تؤثرفيهم تأثيرا كبيرا أو تأخذهم منها - الجلالة - على حد تعبيرنا والاسطوانة مليئة بالضروبات المختلفة ويكاد يكون ترتيلها على مقام الكرد - ويقوم بعض الانشاد فيها على كلمتين يكررها المنشدون كثيراو هما - الله توتو الله توتو .

الاسطوانة الخامسة

أما هذه الاسطوانة فأنك تتبين فيها كيف أن الموسيقى الهندية تطورت إلى الأوركستر فقد سمعنا بيانو وكان ولاحظنا أن المقام يشبه النهاوند وتغنى هناك الساعة ١٠ صباحا

الأسطوانة السادسة

تغنيها مغنية هندية وقد جرت العادة بالهند أن تغنىأمثال هذه المغنية التى فى الوجه الأول فى وقت الصباح وهى من مقام حجاز، تقريبا واسمها الشوق الى لقاء الحبيب، والوجه الآخر نموذج لموسيقى كلاسيكية تغنى بعد الساعة ٧ مساء

الأسطوانة السابعة :

أغنية لها صبغة دينية ألفتها ملكة „ ميراباى „ التى زهدت فى الحياة وتقشفت فأصبحت فى عداد القديسات وتنشدها بالأسطوانة سيده بنغاليه

ونما تقدم يمكننا أن نلخص أن الموسيقى الهندية التى سمعناها فى هذه الأسطوانات معتنى فيها بالضروب والأوزان والتوقيع على الآلات النافرة المختلفة

منيرة أمام الميكروفون

.. وأخيراً تعاقدت محطة الاذاعة مع السيدة منيرة المهدية وليس بخاف ماتمتعت به السيدة من السمعة والصيت فى أغانيها المختلفة ، فبينا كنا نجدها مساء بملابس البطل المغوار فى رواية « صلاح الدين » إذا بنا نجدها فى اليوم التالى متربعة على « التخت » تغنى الموشحة والدور والليالى الملاح . أما صوتها فليس لنا أن ننساه لما امتاز به من جهة « المعدن » كما جرى بذلك حد التعبير ، الأمر الذى من أجله كان لها الزعامة فظلت تحمل تاجها سنين

سنسمعها إذن بالراديو ولسنا نتكهن بما ستغنيه فهل سنسمع « أسمر ملك روحى » !! و « من بعد ١٣ سنه » أو ستعيد لنا ذكرى أغانى روايات الشيخ سلامه حجازى فى « اليتيمتين » و « على نور الدين !! » أو ستتوسط التخت وتنافس المطربين والمطربات فى القديم والحديث !! ذلك مالا يمكن أن نتنبأ به الآن وسنرى ما يكون

أغانى المرحوم الشيخ سيد درويش

ليس من ينكر أن المرحوم الشيخ سيد درويش ترك ثروة فنيـة عظيمة ، وخلف من الألحان والأبريتات ما أصبح ذخراً فنياً خالداً . كانت أدوار الشيخ وموشحاته قبل الاذاعة تسمعها فى كل مكان ، سواء أكان فى المسارح أم فى الصالات ، أما الآن فقـد لاحظنا أنها لم تذع بالراديو أبداً فاستفسرت من كثيرين من المطربين عن السبب فى عدم إذاعتها مع أنه يوجد من بينهم من يجيدون إلقاءها . فدهشت حينما علمت أن محمد افنـدى بحر نجل الفقيـد اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئاً منها .

ونحن بالطبع يدهشنا هـذا التصرف ، الذى يحرم جمهور المستمعين من فن أحد كبار الفنانين من غير مبرر ويجعلنـا نفقد فن الأستاذ بعـد أن فقدنا شخصه فى وقت يهمنا فيه أن تخلد ألحانه وينتشر فنه ، ويتغذى الملحنون بروحه فى التلحين ويتخذون أسلوبه فيه حجة يسيرون على سنتها .

وإذا صح ما أدلى به إلينا المطربون ، كان محمد البحر مسيئاً لأبيه . وللموسيقى العربية إطلاقا .

ولعل المحطة تعالج هذه المسألة خدمة للفن والمستمعين .

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من أول يوليو إلى ١٤ منه

الاثنين أول يوليو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى السوارى الملكية

مغنى وآلات – الآنسة أم كلثوم

الثلاثاء ٢ يوليو

صباحا أوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٣ يوليو

صباحا رباعي العقاد

مساء الآنسة إحسان عبده

منولوجات فكاهية (حسن صالح)

الخميس ٤ يوليو

مساء عزيز عثمان

منولوجات فكاهية (موسى حلمى)

الجمعة ٥ يوليو

صباحا فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

عود منفرد – رياض السنباطي

السبت ٦ يوليو

صباحا الخماسي الشرقي

مساء صالح عبد الحي

قانون منفرد – كامل إبراهيم

الأحد ٧ يوليو

صباحا سيد مصطفى وكورس

مساء عباس البليدى

الاثنين ٨ يوليو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء الآنسة أم كلثوم

رباعي فاضل شوا

الثلاثاء ٩ يوليو

صباحا أوركستر أحمد فهيم

مساء أحمد عبد القادر

كمان منفرد – فاضل شوا

الأربعاء ١٠ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الجمعة ١٢ يوليو

صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعي

مساء إبراهيم عثمان

السبت ١٣ يوليو

مساء عبد الغنى السيد

رياض السنباطي

الأحد ١٤ يوليو

صباحا فرقة بلوك الخفر

مساء عبده السروجي

رواية المجلة

موزار

MOZART

٤

الفصل الثانى

كانت فينا عاصمة الحكم ، ومقر السلطان ، ومربع جوزيف الثانى ذلك القيصر الديموقراطى ، الذى كان لا يتابى أن يخالط طبقات شعبه ، ويمازحهم ، وينظر فى مصالحهم وشكاياتهم ، وقد خلق من فينا جنة للموسيقيين فيها الروح والريحان ، والرياض ذوات الأفنان ، والنعيم والأحسان . وفيها شق الغناء الألمانى طريقه إلى أقصى غايات الاجادة والاتقان والعظمة التى ينتهى إليها فن من الفنون .

عمت الأغانى الأيطالية ، فى الهزيع الأول من القرن الثامن عشر ، القارة الأوربية بأجمعها ، وطغت على الأغانى الشعبية لبلادها ، ريفها ، وحضرها ، ومن بينها الأغانى الشعبية الألمانية . ولقد بلغ طغيان الأغانى الطليانية مداه ، حتى كان من السخرية والهزؤ ، أن يجرؤ مغن على إنشاد أغنية ألمانية فى إحدى الحفلات الراقية ، أو صالات الطبقة العالية ، وكان نصيب المغنى الذى يجازف بالانشاد أن يضحك منه ، ويتلقفه الاستهزاء من جميع نواحيه فلا ينتهى إلا خزيان أسفا .

وكانت الأوساط المعترف بمقدرتهم على تفهم الفن وتقديره ، يرون أن حسن تأثير النغمات يرجع إلى تقسيم الأوزان ، وخفة مقاطيع الرقص ، وقوة المقطوعات ، واستغلال حنجرة سليمة صالحة فى الغناء الفردى ، تؤدى فى انسجام ، تتابع الترعيدات ، مما كان الايطاليون يطلقون عليها « الغناء الجميل »

ولم يكن عجيباً ، فى ذلك الزمن أن يكون إنشاد القصائد ، وهو الغناء الفردى « *Solo* » قد نقل ، بقواعده وأصوله ، من إيطاليا إلى جميع بلاد أوروبا ، واقتحم الصالات ، والمسارح ، وغزاها غزواً ، وكانت الأدوار ، والقطع ، والمواضيع ، تعد شيئاً ثانويا ، قليل الأهمية ، لخلوها من الأفكار المهذبة ، غير أنها موشاة بتخيلات موسيقية مشجية تقتضى صوت المغنى مجهوداً كبيراً ، ليس فى قدرة كل مغن أن يحتمله أو ينهض به

وكانت هذه الطريقة تحتم على المؤلف الموسيقى ، أن

بلحن القطعة الموسيقية وفاق حنجرة المغنى ومقدرتها ، وهذا يستلزم الملحن دراسة صوت المغنى دراسة وافية ، ليتلاءم التلحين والأداء . فكأن القطعة الموسيقية رداء فصله الملحن للمغنى بمقاس إن اختل ضبطه ظهرت معايبه

وكان بفينا ، حينذاك ، رجل ألمانى أبت نفسه إلا أن يتحلل من هذه القيود ، ويتحرر من العبودية ، وأن يقوم بواجبه فى ذلك . بأن يحارب الخضوع للحناجر ، والخنوع لأرادتها ، وأن يحطم أغلالها ، ويقضى على هوس الموسيقى الأيطالية عديمة الطعم

واسم هذا الرجل كريستوف جلوك ، وهو رجل عنيد ، صلب الرأى ، من أهالى اوبرفالز « بألمانيا » حديد العزم ، شديد الحزم ، لايرده عنهما راد ، ولايثنيه ثان . ساير فى شبابه تلك الأصوات الجوفاء . وتأثر فى صباه بالأساتذة الايطاليين ، ولكنه اكتسب من سياحاته فى البلاد الانجليزية ، ما أكسب وطنه الألمانى ، فى الفن والموسيقى ، دائم الفخر وخالد الذكر

أراد أن يحيى الروح الموسيقى ، فتناول بحزم الأغانى الألمانية التى أهداها إليه كلوبشتوك ، سهلة اللفظ ، جزلة المعنى .

كانت الطبقة الدنيا من أهل ألمانيا ، ورعاعهم ، وأوشابهم ، هم الذين يهتمون للأغانى الألمانية ، ويهتفون بها ، وكانوا يلقون من ذلك سخرية واستهزاء ، ولا غرابة فان الطبقات العليا ، وعلى رأسهم النبلاء ، كانت الصلة مقطوعة بينهم وبين الموسيقى الألمانية ، وكانوا يقيمون فى صالات بيوتهم ، المباريات الفنية فى الغناء ، على الأسلوب الايطالى .

ولكن الأستاذ جلوك سبر أغوار النفوس ، وراقب نزعات الاحساس ، فرأى أن الموسيقى الألمانية ، تختنق فى استحياء ، بين ثنايا الضلوع ، وأنها سجين ، سجنها الأفئدة والقلوب ، وقلوب أهل فينا مرحة تحب المرح والجمال ، وترحب بالجميل المفرح ، فاستغل جلوك فيهم هذه العاطفة الخيرة . ولحن أغانيه الألمانية بالروح الفرح الفياض بالبشر وجمال العاطفة . ودعم أناشيده بالنغمات الرقيقة التى تسكن إليها القلوب . وتطمئن النفوس .

ولقد جاهد أن تبرز قطعته الأوبرا ، صوراً شتى ، لمختلف النفوس والميول والطبائع ، غير أن النبلاء قابلوا جهاده بفتور يهد الحيل ، ويجلب الويل ، وينشر السأم ، ويبعث اليأس ، ولكن لم تكن نفس جلوك من النفوس الضعيفة التى يزعزها أمثال هذا الجمود المتحكم فى رقاب أولئك السادة ، بل كانت نفساً أبية ، تصمد لمهازل الباطل حتى تفوز بالحق ، وتعلى كلمته .

ولئن كان النبلاء جامدين . لايحركون ساكناً ، ولا يبذلون عونا ، لقد كان من الناس من يجاهر بالاعتراف بفضل جلوك ، وتقدير جهوده فى خدمة موسيقى وطنه ، ورفعة شأنها ، وهذا أول كسب كسبه جلوك أضاف على عزيمته الحديدية ، درعاً من الفولاذ تتكسر النصال دونه .

والعجب العاجب أن القيصر ، الذى كان يحب الجمال الفنى . ويعضد مبتكريه ، ويبذل لهم عونه وتشجيعه . كان ينكر مجهود جلوك ، ولا يذكر له إلا الضئيل الخافت من الفضل . تبرعاً منه ، إن تصادف وذكر جلوك فى حضرته .

لكن جلوك كان ألمانياً مفكراً ، هداه تفكيره الى البحث عن أصول العقبات ، ومنشئها . وواضعها فى طريقه فتأثر الخطى حتى علم أن فى بلاط القيصر رجلا إيطالياً اسمه ساليرى *Salieri* ، وهو نديم القيصر وسميره ، كان هذا الرجل يبذل المستطاع والمستحيل من الحيل والألاعيب

ليبعد جلوك عن التقرب إلى القيصر، بل لقد بلغت به الكراهية، أن يسرف فى الكيد له حتى كرهه إلى القيصر.. ذلك بأن مصير الموسيقى الايطالية. بقاء أو فناء، يتوقف على نشاط ساليرى أو تهاونه. وكان يعلم يقيناً أنه لو غفل عن هذا الجبار الألمانى «جلوك» لجرفه هو والموسيقى الايطالية، ومحا من ألمانيا اسمهما ورسمهما، فوقف جهده كله على الكيد لجلوك والزراية به وبفنه

وكان القيصر رجلا ألمانياً صميماً، ناصح النسب، ناصع الحسب. فلم يجار النبلاء فى هوسهم. ولا الرعاع فى سرفهم، ولم يتلق بالتصديق كل ما يلقيه ساليرى على سمعه، ومع ذلك ظل متأثراً بايهاماته، فلم يقدر مجهود الأستاذ الألمانى «جلوك» قدره، ولا أخلص الثناء عليه.

لكن جلوك كان حديد العزم صلب الأرادة، يعتقد يقيناً أن الفوز أخيراً له ولأفكاره ومبادئه، وأن النصر قريب منه يكاد يلمح فجره وضحاه. وتلك عادة المصلحين إذا اعتقدوا صحة نظرية، أو صدق مبدأ، فانهم يجاهدون فى الذود عنها، وتحقيق غايتها، غير عابئين بما يصادفهم من العقبات، ولا ما ينالهم من الأذى حتى تعلو أخيراً كلمتهم، ويصبحوا حديثاً فى فم الزمان

والظاهر أن الأصلاح يختط لنفسه طريقاً أيضاً ويسلك سبيلا تخفف، ولو قليلا، عن المصلح أعباءه وأثقاله، فقد حدثت، فى البلاط المحافظ بباريس، مشاحنة فى الرأى بين الجلوكيين، أنصار جلوك، والبتشينيين» أنصار بيتشينى *Piccini* أى بين الاتجاهات الفنية الموسيقية الالمانية. والاتجاهات الفنية الموسيقية الايطالية. وفى النمسا، جنةالأغانى وعدن الموسيقى، خذلت الأغانى الالمانية وخاصمها التوفيق

لكن جلوك ما يزال يجاهد ويجالد، ويكافح وينافح، بياس الجبابرة، وعزم الطغاة، وطال به الجهاد وامتدت سنوه وأيامه، وللأيام أحكامها. وللسنين قضاؤها، فأصبح جلوك عجوزاً لا تقوى يده على حمل سلاحه فألقى به من يديه ضائع الأمل خائب الرجاء لولا أن ظهر موزار

لم يتمكن موزار فى اليوم الذى دعى فيه لتناول الغداء على مائدة النبيلة «تون»، من مبارحة مائدة الخدم فى سراى المطران، أو أن يفارقهم حتى ظهر ذلك اليوم. وكلما حاول الهرب، أو التفلت أخفق فى محاولته. وكان كلما هم بالزوغان، فجأه شخص من أذناب المطران أهل الدسيسة والختل.

فجلس الى المائدة يغص بلقيمات المطران حتى شارفت الساعة الأولى بعد الظهر أن تنتصف. ماذا! وقد وعد النبيلة أن يكون فى بيتها فى تمام الساعة الثانية عشرة؟ كان هذا الفكر وحده يكاد يحرق مخه، ولكنه ماكاد ينتهى من الطعام حتى أسرع يعدو الى بيت النبيلة «تون» مضيفته الكريمة، غير عابىء باندهاش الناس لعجلته، وتغامزهم عليه، ولا بمن يصطدم بهم من المارة فيواصل سيره دون أن يعتذر اليهم، وهكذا إلى إن بلغ سراى النبيلة، فصعد السلالم قفزاً ودق الجرس ففتح له الخادم وقال له متلهفاً.

- الأستاذ موزار؟ هل أبلغ خبر وصولكم؟

- كلا سأبلغهم قدومى بنفسى

واخترق الممر، وفتح باب البهو، فاستقبلته السيدة النبيلة، فى لهجة عتابية غاية فى الأنس والوداعة. تستوضحه خبر تأخره. ثم قالت وهى تمد إليه يدها لتصافحه.

- يا سيد موزار! فقال وهو يلهث من التعب

- معذرة ياسيدتى وعفواً، تمكنت بشق النفس أن أنسل اليك. وأقدم هرباً... المطران. يامولاتى المطران.. أنت تعرفين

ـ كلنا فى شوق إلى قدومك . يا موزار ، نترقب حضورك فى شغف ، وقد كاد ينفد صبرنا وصبر جميع الحاضرين

ـ جميع الحاضرين ؟ جميع الـ . . . ؟

ـ سكن روعك يا استاذ موزار . نعم جميع الحاضرين . تفضل وادخل . ستكون هنا موضع الرعاية والأجلال وستنال غاية السرور

دخل موزار متحيراً . وآثار الحيرة مرتسمة على محياه !! أهذا الذى تحتفل به نبيلة ، فى سراى نبيلة ، بين جمع من النبلاء والأكابر ، هو عين موزار الذى فر من مائدة الخدم فى سراى المطران منذ هنيهة ؟! ولم يكون هنا موضع احترام وإكبار ؟ وهناك موضع ازدراء ونكران ؟ وهل كانت هذه الكونتس تشفق عليه ؟ أو تحترم فنه وتقدره ؟ وهل كان الرجل المنكور من المطران خليق باهتمام النبلاء واعترافهم به ؟

ومرت الخواطر ، على هذا النسق ، برأس موزار كشريط السينما ، لم يقطعها إلا وقوف الأشراف والعظماء احتفالا بقدومه . وصوت الكونتس « تون » يرن فى نغم موسيقى يعرفه اليهم

ـ ها هو ذا صديقنا السيد موزار ، الذى تنتظرون حضوره بفارغ الصبر . . قد جاء أخيراً

ثم عرفته اليهم واحداً بعد واحد إلى أن وصلت إلى زوجها فقالت

ـ سيدى ومولاى النبيل « تون » زوجى . فأسرع النبيل « تون » يقول

ـ سرنى مقدمك كثيراً يا سيد موزار

فانحنى لهم موزار انحناء طويلا ، وأخرس الأكرام العظيم لسانه فلم ينطق بكلمة واحدة .

كان النبيل « تون » رجلا نحيف القامة ، فى هيبة ووقار . كل ملامحه تدل على أنه عرك الحياة ، وأدرك الكثير من أسرارها . صافح موزار وقال له مشيراً إلى جلوك

ــ هذا هو الأستاذ السيد جلوك ، طبعاً سمعت بالكثير عنه وعن أغانيه الجميلة .

نظر الفنانان بعضهما إلى بعض نظرات عميقة ، كأن كليهما كان يحاول أن يقرأ أفكار صاحبه ، ويتعرف ما يدور بمخيلته . ثم انحنى كلاهما بعضهما لبعض انحناء التحية المبجلة الصامتة ولم يتبادلا كلاما .

ــ وهذه النبيلة روميك ، بنت عم وكيل البلاط ، ورئيس مجلس الشورى ، الكونت فيليب كوبنسل ، وهى سيدة تبحث من زمن ، عن مدرس موسيقى بارع ، تستطيع أن تتلقى عليه أصول الموسيقى ، وتستفيد من مواهبه . وأظن ياسيد موزار ، أن هذه فرصة سنحت بالخير لكما كليكما .

وهنا أومأت النبيلة تون إلى موزار بطرفها « أن اقبل » ومن ثم تجاذب الجميع ألوان السمر ، وتساقطوا أنواع الأحاديث ، وعمهم السرور جميعاً .

جلس جلوك إلى المائدة صامتاً لاتغيب عيناه الزرقاوان الوديعتان عن محيا موزار ، كأنما يريد أن يكتنه مخبره ، كما تبين مظهره ، وكأنما يحاول أن يكشف مدى عبقرية هذا الشاب .

وكذلك كان موزار ، وكم كان تواقاً إلى محادثة جلوك والانفراد به ، ولكن السيدة لم تفلته من شباكها ، ولم تفسح له فى القول مجالا . وأخيراً قالت له :

ــ لعلك أزمعت الاقامة هنا بفينا ، ياسيد موزار ؟ إن فى هذا البلد ميدانا صالحاً للعمل الحقيقى المنتج . فيه يتلألأ فنك ، وتسمو مواهبك . وتتجلى عبقريتك .

— ذلك أكبر مناى ، لو مكنتنى منها الأيام ، ياسيدتى . وأين للمطران أن يطلق سراحى ، ويبيح لى حريتى ؟

— يبيح لك حريتك ؟! وما شأنه هو بحريتك ؟ ألست رجلا حراً . كامل العقل ، مطلق التصرف ؟ إن أبى المطران عليك هذا ، فدعه وشأنه ، ذلك لا يطاق ، ياسيد موزار ، ولا يستطاع احتماله . كيف ؟ أيقبر فى سالسبورج عبقرى مثلك ، فى حياته حياة ألمانيا الفتية الفنية ؟ كلا ، لن تموت ، ولن تعود إلى سالسبورج . أقم عندنا ، نعن بأمرك ، ونهتم لشأنك ، واعتقد ، ياعزيزى ، أنك لن تموت جوعا .

— مولاتى ، صاحبة العصمة ، أى سحر تنفثينه فى ، فيحيل حلمى صدقاً ، وخيالى حقاً ؟ أى حنان تطوقيننى به ، فأكاد من رقته أتحول لحناً ؟ أى حديث مهذب يترنم به لسانك الطاهر ، فأكاد ، من عذوبته ، أشربه سلسبيلا ؟ مولاتى ! حقاً لقد عجزت عن الشكر فعذرة . ويجب أن أضع بين يدى السيدة النبيلة أن أسرة موزار بأجمعها مرتبطة بأوقاف سالسبورج ، وعلى أنا وحدى أن أقدس مصلحة والدى ، وهو فى خدمة المطران أيضا ، ولو أشبعنى المطران مقتاً ورهقاً .

فقال النبيل تون :

— والدك ؟ فليحضر أيضاً ، وليقم معك . فقالت زوجه :

ـ أجل سيكون والدك معك ، وإذن فتنقطع العلاقة بينكم وبين ذلك المطران السالسبورجى ، أمير المجانين .

ـ ياصاحبى النبل الكريم ، يكاد أبى يكون قطعة من سالسبورج ، يستحيل عليه أن ينفصل عنها ، وفوق ذلك فان سالسبورج مدينة جميلة . كل شىء فيها ينم عن جمال بديع ، لولا . . . .

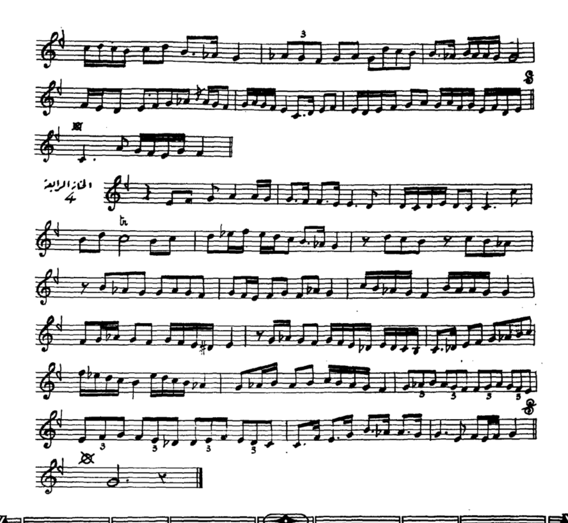
ـ لولا المطران !! نعرف ذلك جيداً ... إذن لا ينبغى لك البقاء فى خدمته . ليس ذلك الرجل إنساناً . خسارة للأمة فادحة أن تكون فى حاشيته ، مقيداً باغلاله التعسفية الغاشمة . يجب أن يسمعك القيصر ، ولو مرة واحدة

برقت عينا موزار ، ودار بهما كالمشدوه لجأه الخبر . ثم أفاق وهو يقول

ـ القيصر : مولاتى أتقولين القيصر ؟ أم إن ذلك حلم طاف بمكان الفكر من رأسى؟ القيصر ؟ منتهى أملى أن أبلغ هذه السعادة ثم ينقضى أجلى . تلك أمنية ياسيدتى وحسب الامانى أنهن ظنون . أنّى لى أن أحظى بسمعه الشريف . يصغى الى حين أوقع تلك القطعة الرائعة فى الأوبرا التى ألفتها ؟ القيصر ؟ مولاتى ، هذه أضغاث أحلام

ـ سَرِّ عن نفسك ياعزيزى ، فان الأمر أهون مما تتصور . وما عليك إلا أن تحيى حفلة موسيقية عامة ، كما يفعل جميع الفنانين «يتبع»




الخانة الرابعة
4

بشرف سوزناك طاتيوس

من سجل المعهد

الراست

الخانة الأولى 1

التسليم

الخانة الثانية 2

الخانة الثالثة 3

سماعي سوزناك مصطفى رضا بك

الراست

الخانة الأولى 1

10/8

التسليم

I

II

الخانة الثانية 2

الخانة الثالثة 3

الخانة الرابعة 4

10/16

Khanahs sont plus petites que celles du Bechraw. Elle est rythmée sur l'Aqsaq Samaï à l'exception de la 4ème Khanah qui est rythmée sur le « Sankine Samaï » ou la Valse.

Le Samaï est exécuté ordinairement après le Bechraw ou à la fin d'une suite musicale (Waslah).

4) **El Tahmilah.** — Est une pièce de musique où sont intercalés des taqsimes (improvisations) sur le oud, le Qanoun, le violon et le Nay et dont le rythme est le wahdah El Bassitah (unité simple).

5) **Al Mouqaddimah** ou **Al Iftitah** (introduction). — Est une pièce de musique exécutée par les instruments, au théâtre, avant le lever du rideau. Elle est composée sur différents rythmes.

6) **La Polka, la Mazurka, et la Valse.** — Ce sont des pièces de musique composées spécialement pour la danse. La polka est sur la mesure 2/4 ; les deux autres ont la mesure 3/4.

7) **La Marche.** — Est une pièce de musique composée spécialement pour régler le pas des soldats. Elle est exécutée dans différentes circonstances.

8) **La Longha.** — Est une pièce de musique qui remplace quelquefois l'Introduction, elle est mesurée sur El Wahdah el Saïra ou El Wahdah El Moutawassitah. Elle ressemble à un Bechraw abrégé.

9) **El Qitaa El Wasfieh** (pièce descriptive). — Est une pièce de musique qui exalte la tristesse, la joie, la bravoure, etc. Elle est mesurée sur des rythmes différents.

10) **El Taqsim.** — Est une musique improvisée et sans rythme. Elle est composée quelquefois sur de petites mesures comme le « Bambe », la wahdah El Moutawassitah, le Darig, l'Aqsaq ou El Samaï El Thaqil.

5) **El Qassidah.** — Est une sorte de poésie dont les strophes sont composées sur un même rythme. Elle n'est assujettie à aucune mesure ni à un rythme spécial. Le chanteur la débite sur un mode quelconque suivant son inspiration. Cependant le premier vers est parfois chanté sur la mesure « El Wahdah », comme si c'était le Mazhab et ses Dôrs représentés par les vers qui suivent.

6) **El Monologue.** — Est un récit fait par une seule personne sur un sujet déterminé. Il peut être débité simplement ou chanté. Et dans ce cas, sa mesure est généralement la « Wahdah ».

7) **El Dialogue.** — Ses règles sont en tout identiques à celles du monologue, sauf que l'entretien a lieu entre deux personnes.

8) **El Trilogue.** — Comme le monologue, sauf que l'entretien a lieu entre trois personnes.

9) **El Nachid** (hymne). — Est une sorte de chant poétique exécuté par le chœur, cependant quelques-uns de ses vers sont parfois chantés par un soliste ; ex : les Nachides Nationaux, les Nachides des écoles et des éclaireurs et autres. Ces Nachides sont généralement mesurés par des rythmes simples.

10) **Al Riwayah El Moulahhana.** — Est une pièce de théâtre chantée, ayant plusieurs rythmes comme l'opéra. Mais quand des paroles sont intercalées dans le chant, c'est une opérette.

Le chant est généralement accompagné par des instruments de musique.

11) **El Taktoukah.** — Est une chansonnette ayant la forme de l'ancien Dôr et dont les ghousnes peuvent être dans maqam différent. La mesure en est le « Wahdah » mais parfois la taktoukah est mesurée sur de petits rythmes.

12) **Touroq El Zikr.** — Le zikr se divise en deux parties : la première, qui s'appelle « El Ardiah » consiste à chanter des vers sur l'air des mots (La Ilaha Illallah) ou (Allah) par un groupe de personnes assises par terre. Le Mounchid (soliste) entonne le chant sur une octave au-dessus de celle du choeur. La deuxième partie consiste en des vers chantés par le groupe. Le Zikr, dans ce cas, est récité sans chant ; c'est-à-dire en gardant seulement la tonalité du maqam dont est composé le Tariqah. Dans tous ces cas, la mesure est toujours la wahdah El moutawassitah (l'unité moyenne), qui est garantie par le Zikr.

13) **Touroq El Mawlid.** — Comprend deux parties : la première s'appelle « El Radd », la deuxième s'appelle « El Darig ».

El Radd consiste en ce que les deux premiers vers d'une qassidah (poème) sont chantés par le chœur alors que les deux vers suivants sont chantés par le soliste, mais toujours du même maqam. Puis le choeur reprend le chant des deux premiers vers et ainsi de suite. La mesure est la wahdah El Moutawassitah ou le Samaï El Darig.

El Darig (2ème partie) est une qassidah composée et chantée par le groupe. Au milieu du chant, le chef les interrompt pour chanter à son tour un vers ou une partie d'un vers de la qassidah mais sur un air différent ; puis le choeur continue le chant.

14) **Aghani El Zifaf** (chansons des cortèges de mariage). —

Ce chant, qui est exécuté dans les cortèges de mariage, est une sorte de Zagal composé dans le genre du Mazhab et des Aghsanes dans un Dôr. La mesure est le temps simple.

15) **El Taratil El Dinieh** (chants religieux). —

Ce sont des cantiques rythmés ou non, que l'on chante dans des lieux d'adoration ou dans d'autres circonstances.

16) **Aghani El Higgag** (chansons des pèlerins). —

Ce sont des mots généralement chantés dans le rythme au moment du départ d'un pèlerin au Hidjaz, pendant le voyage et à son retour au pays.

17) **Aghani El Raqs** (chansons des danses). —

Ce sont des mots composés sur plusieurs rythmes, et accompagnés ordinairement par les instruments et par le Duff et la Daraboukka. Ce genre de chant a pour but d'activer les mouvements des danseurs ou danseuses.

18) **El Aghani El Chaabieh** (chansons populaires). —

Ce sont des chansons simples et d'une composition facile, que le peuple peut répéter aussitôt qu'il les entend. Ces chansons ont pour but de propager les bonnes moeurs et d'aider les ouvriers dans leurs travaux. Elles ont ordinairement la mesure simple.

DIVERS GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Expliquons ensuite les divers genres de musique instrumentale au point de vue de leurs caractéristiques et leurs rapports avec les rythmes.

1) **Al Doulab.** — Nom donné à une petite introduction par laquelle débutent les Adwar et autres morceaux dont la mesure est généralement le Wahdah.

2) **El Bechraw** ou **Bachraf.** — Mot persan qui signifie « aller en avant ». En musique turque, il prend le sens « d'introduction » ou pièce mélodique qui commence une suite musicale (El Fasl), autrement dit « Al mokaddam ».

Le Bechraw est un morceau de musique composé souvent de cinq parties. Les 4 premières s'appellent « Khanah », et la 5me s'appelle « Taslim » et se répète après chaque Khanah. La première Khanah ainsi que le Taslim sont composés du maqam dont le Bechraw a pris le nom. Les trois autres Khanahs sont composées quelquefois de différents maqames

Les Bechraws sont composés sur de grands rythmes de différentes espèces.

3) **El Samaï.** — Pièce de musique qui ressemble dans sa composition au Bechraw mais dont les

pas limitée au domaine de la musique scientifique, mais elle comprend encore la musique pratique. Il est possible que la musique des cités s'inspire de celle des villages lors qu'on la connaît à fond.

J'ai commencé par l'enregistrement des chants des matelots qui pourront être une bonne inspiration pour les compositeurs qui désirent composer des chants modernes de ce genre. J'espère que les autres disques, aideront à rappeler à l'Egyptien cultivé son trésor d'art musical des habitants de son pays. S'il réussit à s'inspirer de cet élément, il développera sa musique et évitera le danger de l'introduction de la musique étrangère dans les chants égyptiens.

Genres de composition musicale arabe employés en Egypte

Chants.

GENRES DE COMPOSITION

Mouachaha, chant de « Yaleil », Mawal, Dôr, Khassidah, Monologue, Dialogue, Trilogue, Nachide, Riwaya Moulahanah (Opéra), Taktoukah, Tourok El Zikr, Touroq El Mawlid (Chansons de la naissance du Prophète), Aghani El Zifaf (Chansons des cortèges de mariage), El Taratil El Dinieh (chants religieux), Aghani El Higgag (chant des pèlerins), Alhane El Raqs (chansons de danses), Al Aghani el Chaabiah (chansons populaires), etc.

Instruments de musique.

GENRES DE COMPOSITION

Doulab, Bechrew, Samai, Tahmilah, Al Mouqaddimah ou Al Iftitah (Introduction), Polka, Longha, Mazurka, Marche, Valse, Al Kitaa, Al Wasfiah (musique descriptive), différentes espèces de taqsimes (improvisations), etc.

Expliquons d'abord les divers genres de composition (chants) au point de vue de leur caractéristique et leur rapport avec les rythmes :

1) **Al Mouachaha.** — Al Mouachaha est l'ensemble de mots rimés et mesurés, composés en grande partie d'arabe littéraire et dont l'air est mesuré par des rythmes spéciaux. La première partie s'appelle « Badaniah » ; la deuxième est composée sur le même air que la première, et elle est suivie par ce qu'on appelle Khanah, Silsilah ou Doulab, dont l'air diffère l'un de l'autre. Le Khanah constitue généralement la partie des notes aiguës du maqam dont est composée la Mouachaha alors que la Silsilah représente la partie des notes graves du même maqam. Enfin la dernière partie de la Mouachaha est chantée sur le même air que la première, et s'appelle qaflah.

2) **Chant de « Yaleil ».** — Yaleil signifie : Oh ! nuit. Et ce mot est chanté avec mélodie, suivant les règles des maqamates (modes). Ce chant est parfois mesuré par un rythme appelé « El Bambe » ou « El Wahdah El Moutawassitah », ou par d'autres rythmes tels que « El Samaï El Darig », « El Aksak », « El Samaï El Saqil ».

3) **El Mawal.** — Ce chant en prose rimée est généralement tiré de certaines poésies de la catégorie appelée « El Bassite ». L'air est composé par le chanteur qui ne tient compte que des maqamates et ne s'astreint à aucune mesure.

4) **El Dôr.** — Est une pièce de poésie appelée « Zagal », qui, dans sa cadence ressemble à la Mowachaha, mais où la langue vulgaire domine.

La première partie de ce « Zagal » s'appelle « Mazhab » ; et les parties suivantes s'appellent « El Aghsane » (pluriel de Ghousne).

Autrefois le Mazhab (Refrain) était chanté par le choeur, et le premier Ghousne (le Couplet) par le chef. Les autres parties (aghsanes) étaient chantées succesivement par un des choristes, alors que le choeur reprenait le Mazhab après chaque Ghousne. La composition du Mazhab était exactement la même que celle du Ghousne et avait souvent comme mesure « El Wahdah El Moutawassitah » qui est équivalente à une blanche.

Le Dôr prit ensuite une nouvelle forme consistant en ce que le chanteur répétait la deuxième partie du chant (le ghousne) plusieurs fois, en variant l'air sous différentes modulations. Tantôt il chantait seul une partie du Ghousne sur un autre que celui du Mazhab ; tantôt le choeur s'associait à son chant en répétant après lui la même phrase une ou deux fois. Le Chanteur reprenait à son tour d'après son premier rythme et ainsi de suite.

Ce genre de dialogue mélodique s'appelle « El Hank ». Cette nouvelle forme du dôr est en usage aujourd'hui encore.

Du 3 au 6 mai à El Kantara pour entendre les Bédouins du Sinaï.

Ayant entendu beaucoup de morceaux de chant et de musique instrumentale, je ne peux pas faire une description suffisante avant de donner des indications sur le contenu des disques. Ce rapport, d'ailleurs, ne touchera que quelques points essentiels.

LE DELTA

La musique du Nord du Delta se distingue de celle du Sud par son ampleur et le nombre de ses rythmes.

Cette musique se rapproche beaucoup de la musique simple des cités, elle n'est pas soumise à ses formes. Ces habitants ont un genre traditionnel de chant qui se compose d'une versification libre chantée par les hommes et connue sous le nom de « Mawal » que l'on chante accompagné de « l'Arghoul ». La manière d'employer « l'Arghoul », le genre uni des modes et son accord avec le « Mawal », peuvent être considérés comme caractères distinctifs de la musique villageoise de la Basse Egypte. J'ai observé minutieusement les différentes mélodies de « l'Arghoul » qui se produisent au moyen de quelques morceaux de roseau troués et joints l'un sur l'autre. J'ai remarqué encore dans ces régions plusieurs genres de chansons que les femmes chantent dans les noces et les banquets ou pendant la cueillette du coton et à leurs moments de loisir.

LA HAUTE-EGYPTE

La musique des paysans de la Haute Egypte tend vers la musique mauresque dans le rythme et la composition. Ici comme sur les côtes orientales de la Tunisie, peut-être les habitants ont-ils pris quelques genres de chansons aux Bédouins.

Pendant mon séjour à Louxor j'ai eu l'occasion d'étudier un genre de chanson spéciale à l'Egypte qui comprend le chant des matelots sur le Nil.

Il est évident que ce genre de chant n'existe plus dans les autres régions du Nord de l'Afrique qui n'ont que des torrents dont la plupart sont secs pendant une certaine période de l'année.

Ayant passé à Louxor un temps suffisant pour entendre des chansons nubiennes et avoir une idée sur l'art vocal des habitants de la région limitrophe du Sud, j'ai observé une différence essentielle chez les nubiens et leurs voisins du Nord ; cette différence est sensible dans la langue, le rythme et la diction.

Ayant étudié minutieusement le chant des hommes, des femmes et des enfants de l'Oasis de Kharga, ce travail est la continuation de la même tâche effectuée en Tunisie et en Algérie et qui est d'une importance qui n'attire que l'attention de quelques spécialistes.

FAYOUM

Il y a une grande ressemblance au point de vue musical entre les Bédouins dont la plupart habitent les oasis qui sont considérés comme leur patrie et les Bédouins de Tunisie et surtout de Tripolitaine. Cette ressemblance est sensible dans leur diction.

La seule différence existe dans la nomenclature et le nombre de manières de composition qui diminue au Caire. Cette divergence s'accroit en se dirigeant vers la Tunisie, et je crois qu'elle diminue en Algérie ; pour le comprendre il faut étudier l'histoire de l'émigration des tribus de Bédouins et savoir si le nombre de manières de composition des Bédouins égyptiens représente l'état original ou si, au contraire, elle est en dégénérescence depuis leur migration vers les régions de l'Est.

SINAI

Les chants du Sinaï diffèrent beaucoup de ceux des Bédouins des régions de l'Ouest que l'on chante à Fayoum. Jai rencontré beaucoup de Bédouins, à la station quarantenaire de Kantara et plusieurs d'entre eux ont démontré une habileté musicale et un grand plaisir pour le chant. Ils ont chanté, outre le chant vocal, des chansons accompagnées par le « rebab ».

On peut inciter facilement leurs femmes au chant. Il est indispensable de connaître la musique de la Syrie et de l'Arabie avant de juger la musique des Bédouins de l'Est.

On peut dire que le genre monotone de chant bédouin s'étend du Nil jusqu'à l'Ouest, mais les morceaux de musique bédouine asiatique que j'ai entendus à Sinaï dérivent de différentes traditions auxquelles ils se rattachent.

\- - -

Après mon voyage, je désire exprimer mes remerciements à tous ceux qui m'ont aidé, comme le Dr. El Hefny, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique, Mohamed Effendi Aref, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture à Tanta ; Dr. Ahmed Hussein, Inspecteur au Ministère de l'Agriculture ; Ahmed Effendi Rouchdi à Defra ; Mr. Abdel Rahman Mohamed Zidan à Abou Gandir (Fayoum) ; le Dr. Mohamed Abdel Khaled à Kantara, et tous ceux qui m'ont fait entendre des chants ou de la musique instrumentale.

J'espère que mon voyage sera intéressant à plusieurs points de vue, et peut-être aura-t-il quelque importance pour les recherches musicales. J'ai déjà indiqué que quelques branches de la musique égyptienne des villages se rattachent étroitement à la musique des voisins des deux côtés de l'Egypte. C'est une question importante pour l'étude de la musique arabe à l'avenir.

Quant à la musique égyptienne, j'ai tâché de faire une description musicale plus au moins nécessaire autant qu'on a besoin de connaître les autres manifestations de la vie égyptienne et les accents du pays. Ce travail n'exige pas de découvrir les différentes formes de la musique villageoise dans les régions de l'Egypte comme les Moudiriehs de Minieh et d'Assiout, les oasis du Nord et le désert arabique.

L'étendue de mes études n'est

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION: 22, Avenue Reine Nazli Tél. 58689 — Adresse Télégraphique (AGHANY)	ABONNEMENT Pour l'Egypte: P.T. 50 par an Pour l'Etranger: P.T. 80 par an — Pour les annonces, s'adresser à la Direction



No. 4. **1ère Année.** **1er Juillet 1935.** **P.T. 2.**

Voyage en Egypte pour les recherches musicales

par le Dr. Robert Lachmann

Répondant au désir de MM. les membres du Congrès de la Musique Arabe, j'ai voyagé dans plusieurs régions de l'Egypte pour étudier la musique vocale et instrumentale du pays dans son centre naturel, et enregistrer quelques modèles sur des disques.

Ces disques seront envoyés par la Discothèque de Berlin quand sa situation financière permettra d'imprimer ces disques au moyen de l'électricité. Le but de mon voyage ne consiste pas à ramasser au hasard quelques morceaux populaires ; nous avons un programme clair et bien déterminé qui comprend l'étude détaillée de la musique dans tous les pays islamiques et l'enregistrement phonographique de quelques modèles caractéristiques permettant de donner des indications bien détaillées.

Mon voyage tendait au même but que la Commission de l'Enregistrement dont j'ai eu l'honneur d'être le Président. J'avais également l'intention de faire de ce voyage un trait d'union avec mes précédentes études concernant la musique algérienne, tunisienne et tripolitaine.

Les résultats de ces études n'ont été publiés qu'en articles séparés; l'un fut publié en 1923 dans la 5ème année de « Archiv. f. Musikwissenschaft » et traitant de la musique de la ville de Tunis. Un autre article fut inséré en 1929 dans « Festschrift f. Johannes Wolf » à propos des instruments de Musique des Bédouins et de leurs relations avec l'ancienne musique grecque.

J'ai enregistré à cette époque 300 disques de Tripolitaine, Tunisie et d'Algérie. Je suis en train d'en faire une liste descriptive.

Quant à la musique arabe théorique, j'ai déjà fait une étude en collaboration avec le Dr. Mahmoud El Hefny sur les pamphlets musicaux d'El Kindi ; nous avons publié en 1930 à Berlin le texte arabe avec annotations. Nous avons indiqué l'importance de cet ouvrage comme ancien document. Vu les questions techniques qu'on m'a confiées à Berlin, j'étais obligé de limiter ma visite à un mois et de circonscrire mes recherches à la musique égyptienne surtout la villageoise. J'ai séjourné dans les localités suivantes :

Du 7 au 16 avril à Tanta (pour visiter les villages du Delta).

Du 18 au 27 avril à Louxor et dans l'Oasis Kharga.

Du 28 avril au 2 mai à Fayoum.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول

دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليما

العدد الخامس

القاهرة فى ١٥ ربيع ثانى سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ يولية سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج » » »
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

فى هذا العدد

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

شيخ الطائفة

كان الموسيقيون فى مصر ، إلى عهد قريب ، يتبعون نظاماً أشبه ما يكون بنظم الحمايات الموسيقية العرفية ، يخضعون له ولا يحيدون عنه ، وكان النظام يكفل لهم حمايتهم ووسائل العيش ، وأسباب الحياة ، وترتيب العمل وتنسيقه على وجه يضمن رزقهم ويحفظ كرامتهم ويصون ماء حياتهم .

ولذلك آثرنا أن نمهد لبحوثنا فى « حماية الموسيقيين » بلمحة عن ذلك النظام ليتعرف القراء الحياة الموسيقية ماضيها وحاضرها .

* * *

كان للموسيقيين شيخ يسمى « شيخ الطائفة » تسرى شياخته :

أولا - على الآلاتية وكان يطلق عليهم « المزاهرية » وهم جماعة المغنين والمنشدين والعازفين فى التخت .

ثانياً - طوائف المزمار البلدى ، وموسيقى النحاس والشموتية « المداحين والسّفرتية » ، وطوائف أخرى رؤى

أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شياخة « الطائفة » فى القاهرة وحمل لقب « الشيخ » هو المرحوم احمد افندى خطاب ، أحد مُجوِّدى العزف بالقانون فى ذلك الزمن ، اشتغل فى تخت عبده الحامولى ومحمد عثمان وغيرهما. وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية فى سراى الخديوى اسماعيل ، وكان يُعلِّم الموسيقى والقانون فى دائرة البرنسيس نظلة هانم ، ودائرة البرنس حسين « السلطان حسين » ودائرة الخديوى توفيق باشا.

لم تكن مهمة « الشيخ » قاصرة على الرياسة الاسمية. والمشيخة المعنوية ، بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمده من سلطان الحكومة التى كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفى المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التى كانت تسمى « الفردة » والتى كان يقدرها « الشيخ » بالنسبة للدخل السنوى لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » الترخيص لمن يرغب احتراف الغناء ، فما كان لمغن أن يتغنى إلا برخصة من « الشيخ » فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فنياً من احتراف الغناء ، وبهذا كان يمنع الاباحة المطلقة ويحمى المحترفين من مزاحمة الأدعياء.

ولهذه الرخصة أسلوب طريف ، ذلك بأن من يأنس فى نفسه الكفاية والمقدرة على احتراف فن الغناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدى أمامها الراغب امتحاناً يغنى فيه سبع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، فى بيت الممتحَن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه بكلمة « يستاهل » وهى كلمة اصطلاحية تواضعوا عليها وهى بعينها الرخصة فى الغناء ، ثم « يحزمونه » دليلا على النجاح ، فاذا قيل فلان « متحزم » دل ذلك على أحقيته وجدارته لاحتراف الغناء ، ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه.

ومن المغنين المشهورين الذين تحزموا عبده الحامولى ، ومحمد عثمان ، ومحمد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ محمد الشنتورى ، والشيخ يوسف المنيلاوى ، والشيخ خليل رضوان.

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخص لهم بالظهور فى حفلات عامة ، مهما تحايلوا فى ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى فى حفل ، فان « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الغناء بالبوليس الذى كان يلبى طلبه وينفذ أوامره ، وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكيل يسمى « المختار » أخص أعماله معاونة « الشيخ » فى مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » هو المرحوم أحمد العقاد.

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » متبعاً فى القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم.

---

(١) كان ضمن هذه الطوائف الحواة ومبيضي النحاس وملاعبي القردة (القرداتية) .

ومما يجدر ذكره هنا، تنويهاً بازدهار الموسيقى فى ذلك الزمن. أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر تختاً موسيقياً معترفاً بها.

وكانت الحكومة هى التى تنتخب « الشيخ » وتختاره، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشياخة عليهم.

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم؟

ألم يكن استدعاء الحكومة الموسيقيين واستشارتهم فى تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بحمايتهم وصيانة مصالحهم وعدم العبث بها والبت فيها إلا بمشورتهم؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقيين فى أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من الشت والفوضى بعد أن انصرم القرن أو يزيد؟

كان فى القاهرة عدة قهاوى، يحيا فيها الغناء، يتداوله مساء كل ليلة، مغنون على تخوت مُعدة لذلك.

وكانت تلك القهاوى فى حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها، وكان يستحيل على أى مغن أو أى تخت أن يشتغل فى إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ورُخصته فيه. وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والتخت ما لم يحصل على قبول الشيخ ورضائه. وفوق هذا فلم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يتغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى، لاشتغاله باحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ » هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يحل محل المغنى أو التخت المتغيب، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية.

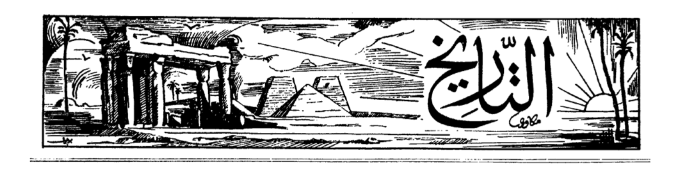
كانت تلك القهاوى القائمة بحديقة الازبكية أو مايجاورها ويقرب منها، خاصة بالمغنين والتخوت من الرجال وحدهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة فى حديقة الازبكية، وهى وقف عليهن، لايختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أتغنين أم رقصن.

ألا ترى من هذا أن حماية الموسيقيين كانت، إلى حد ما، مكفولة بهذا النظام والوحدة؟

وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق، وأشد وسائل الحماية الفنية.

ولعلنا نوفق، إن شاء الله، إلى لَمِّ الشَّمل، وتوحيد الغايات، ونزع الأحقاد لنصل بالموسيقيين إلى ما يليق بفنهم الجميل من الرعاية والكرامة.

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الايقاعية

ذكرنا فى هذا المكان من العدد الماضى الآلات الوترية وآلات النفخ التى عرفها قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الأيقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية ، إذ لاتتصل آلاته اتصالا مباشراً بفن النغم إنما تقتصر فى وظيفتها على تقوية الايقاع وتنظيم حركته « كمهمة التصفيق » .

وتلك الآلات هى :

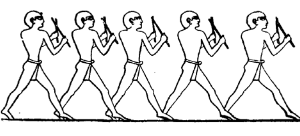
المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس ، والجلاجل ، والشخاليل ، والطبول .

وكانت تستعمل فى تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص فى أعياد الحصاد ، أو تحضير النبيذ .

ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الأنسان الأول - مدفوعا بسليقته - أن يجد الآلات الموسيقية فى جسمه ، فكانت اليدان والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستعيضاً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتما بهذه الأطوار . وإنا لنجد المصفقات فى الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج او العظام او المعادن ، فنرى مثلا :

القضبان المصفقة

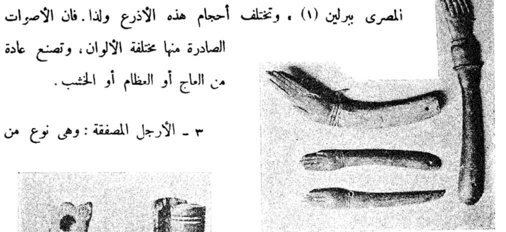
١ - القضبان المصفقة: « صورة ١ وهى صورة رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوشات الأسرة الخامسة ، الجيزه مقبرة رقم ١٥ » وهى عصىّ رفيعة يبلغ طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .



صورة ١

الاذرع المصفقة

٢ ـ الأذرع المصفقة: «صورة ٢ ـ وهى نحت دقيق من الخشب غاية فى الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة فى المتحف المصرى ببرلين (١) » وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا. فان الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.



صورة ٢

الارجل المصفقة

٣ ـ الأرجل المصفقة: وهى نوع من الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها «صورة ٣ وهى صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين»

صورة ٣

الالواح المصفقة

٤ ـ الألواح المصفقة: «صورة ٤ ـ وهى أناء من الخزف، من قبل الأسر. منقوش عليه الألواح المصفقة. وهى ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً» .

صورة ٤

الرءوس المصفقة

٥ ـ الرءوس المصفقة: «صورة ٥ ـ وهى صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم فيه الرءوس المصفقة، وهى نحت دقيق ينتهى برأس غزال» وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كرأس عجل مثلا وتصنع عادة من المعدن أو العظام



صورة ٥

«١» الاولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف، محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والاولي من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسري والكف (والاخير ملون بالاحمر) محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٤٧١٥ وأبعاده: ٢٤ سم طولا ؟ ٩٨ر٣ سم عرضاً ٩٢ر١ سم سمكاً. وفى الجهة اليسري نحت لزوج من ساعد اليد والكف ملون بالاحمر محفوظ بمتحف برلين تحت رقم ٩٥٢ وأبعاده: ٧ر١٩ سم طولا ؟ ٨٦ر٢ سم عرضاً ؟ ٨٧ ر٠ سم سمكاً

الاجراس

٦ ـ الأجراس والجلاجل : « صورة ٦ وهى أجراس من البرنز محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين ، وأقدم أنواعها ماكان على شكل النصف المحدب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التى يعلق منها الجرس ، أو الجلجل من الخارج وينتهى السلك فى الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران .



صورة ٦

وقد ارتقت الجلاجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة .

الشخاليل

٧ ـ الشخاليل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخاليل المختلفة « صورة ٧ وهى شخليلة محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين . تحت رقم ١٢٤٥٣ » ذات مقبض لليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجدول والشخليلة نفسها على شكل كمثرى تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحدثان الشخللة . وفى الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخليلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً »

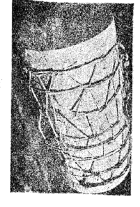


صورة ٧



الطبول

٨ ـ الطبول : وأما عن الطبول فانه بالرغم مما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا فى نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية فى الاتقان ، فأننا لم نعثر فى نقوشات الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التى كانت تستعملها . وليس هذا دليلا على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مهملة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التى تستحق أن تدون فى نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فاننا لم نجد فى مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به فى أمر ماكان مستعملا فيهما من الطبول « وصورة ٨ من نقوش مقابر بنى حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة »



صورة ٨

***

السستروم

٩ ـ السستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الايقاعية كان هناك آلات كالأجراس .

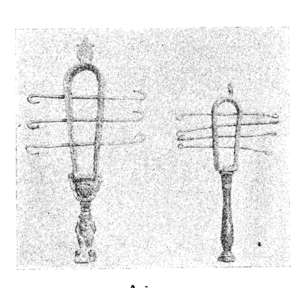
خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثرعليها لهذه الآلة هى فى نقوش الأسرة الثانية عشرة أى فى بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا . وهو نوعان :

ا ـ السستروم المنحنى

ب ـ السستروم الناقوسى

فالأول ، وهو السستروم المنحنى « صورة ٩ ـ وهى صورة لقطعتين من السستروم من البرنز بمتحف برلين (١) » أكثر النوعين استعمالا وأعمها انتشاراً . وهو عبارة عن قضيب منحن ، على شكل حدوة حصان ، تخترقه ثلاثة أسلاك أو أربعة ، وأحيانا سلكان فقط ، نهاياتها ملتوية فى اتجاه عكسى بعضها لبعض ، سهلة الحركة فى القضيب المنحنى حتى تصدم نهايات تلك الأسلاك على جدران القضيب كلما حرك الانسان السستروم فى يده .



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد فى التصويت .

والثانى وهو السستروم الناقوسى « صورة ١٠ وهى من نقوش الأسرة الثانية عشرة » فهو ناقوس مستطيل ، صغير ذو حائطين عموديين يخترقهما قضيبان أو ثلاثة وبين المقبض والناقوس ترى فى الغالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامى وآخر خلفى ، ويخرج من أعلى الرأس فى كل من الجانبين سلك ملتو إلى الداخل على شكل قرون .

واستعمال آلة السستروم بنوعيها قاصر على السيدات ، وأحيانا الملوك ، وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور . ولم يكن روحانيات بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم .

صورة ١٠

---

١ ـ الاول الي اليمين متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٠٨ تبلغ أطواله : ٢٢٫٠٥ سم طولا و ٣٫٨٤ سم عرضا و٢٫٥ سم سمكا و١١٫٧ سم طول المقبض و١٣ سنتيمترا تقريبا طول الاسلاك

٢ ـ الاول الي اليسار متحف برلين تحت ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨٫٦٥ سم طولا و٤٫٨٩ سم عرضاً و ٣٫٠١ سم سمكا و١٠٫٥٠ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الاسلاك

وصورة السستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهى آلة الألهة هاتور ، بها وجه تلك الألهة . ولما كانت البقرة هى الحيوان المرموز به لهذه الألهة فانا نرى فى صورة السستروم آذان البقرة وقرونها. وفيما بعد جاءت الألهة « بسطة » وهى تماثل هاتور ، وحيوانها القطة ، ولذا نجد فى السستروم بدل البقرة قطة . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل السستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان السستروم يستعمل عادة فى المسرات ، وأحيانا فى الحزن ، ولهذا سبب دينى أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والمخاوف . والسستروم رمز الديانة المصرية القديمة ، بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإنا لنرى صوراً للسستروم على العموم حينما نجد المدنية المصرية ، لا فى داخل مصر فقط ، بل فى جميع البلدان التى انتقلت إليها المدنية المصرية حتى لنجد صور تلك الآلة فى بلاد القوط والقوقاز .

بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

هو أحد الألحان المستعملة فى العراق وجزيرة العرب عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والايقاع والتأليف للمؤتمر فى جلستها الثانية عشرة فى يوم ٢٣ مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات والمستعملة فى مصر، وجدت اللجنة أن هذا اللحن وسواه ليس له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب البارون دى أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد.

وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم المحول عن بياتى على قرار النوى «اليكاه».

وفيه تنخفض درجة العشيران ربعاً الى قرار تيك حصار وترتفع درجة العراق ربعـاً إلى قرار النهفت «الكوشت» ونغماته كما يأتى :-

يكاه . قرار تيك حصار . كوشت «قرار نهفت» . راست - دوكاه - سيكاه - جهاركاه - نوى - للمرتبة الأولى

منطقة اللحن : مرتبتان

تكوين اللحن : بالجمع المتصل من ذى أربعَين، أحدهما من جنس الحجاز المحول عن بياتى، والآخر من جنس البياتى

العقد الأول : ذو أربع حجاز محول عن بياتى على اليكاه

ثم فاصل طنينى
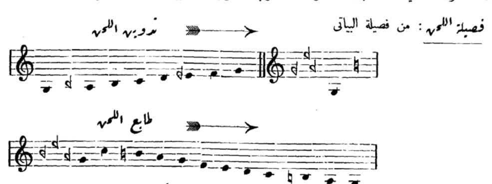
الثانى : ذو أربع بياتى على الدوكاه

ومثل ذلك للمرتبة الثانية

الاجراء : يبدأ من العقد الثالث دخولا اليه من النوى ويستقر على اليكاه .

شخصية اللحن : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن البياتى مصوراً على النوى وقرارها .

فصيلة اللحن : من فصيلة البياتى



الخطأ فى مكان درجة النهفت فى مصر :

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية فى الموسيقى فاقتبسوا من نظرياتها كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ملائمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف فى مراكز بعض درجات النغمات المكونة للسلم المستعمل فى مصر

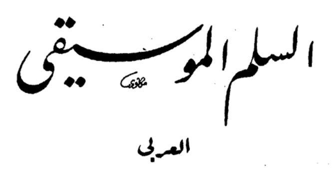
يقسم الشاميون (الشيخ درويش محمد وعلى الدرويش) المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل «الأوكتاف» إلى ثلاثين قسما ، أما المصريون فينزعون الى تقسيمه إلى أربع وعشرين قسما وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشاقة صاحب الرسالة الشهابية فشرح طريقة عملية لأيجاد الأربع والعشرين ربعاً المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٣٠٥٦ قسما وخرج من ذلك بنتيجة لابأس بها وأورد الأسماء التى تستعمل لهذه الأرباع واتخذها الأتراك أساسا لتسميتهم . ولكن المصريين المعاصرين على مايظهر قد تناولوا اسماء على الدرويش بالحذف والبتر وأخذوا منها ماأرادوا ولم يفكروا .

وأما الأسماء التى بين العشيران والعراق فأرى أن نحتفظ بها كما هى فى مصر وأن لا نستعمل التغيير الذى اتخذه الأتراك . لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أورده مشاقة وعزه كاوجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذى أجمع الجميع على أنه لحن افرنجى خال من الأرباع بخلاف الوضع التركى .

الوضع الدائر فى مصر	وضع مشاقة وكلوجيت	الوضع التركى
عشيران	عشيران	عشيران
نيم عجم عشيران	قرار نيم عجم	عجم عشيران
عجم عشيران	قرار عجم	تيك عجم عشيران
عراق	عراق	عراق
حسينى	حسينى	حسينى
نيم عجم	نيم عجم	عجم
عجم	عجم	تيك عجم
أوج	أوج	أوج

ولا يفوتنى هنا أن أذكر اللبس التى يغشى الأسم «عجم عشيران» فنحن نستعمله الآن للدلالة على درجة العجم الواقعة على وتر العشيران وهذا شرح قاصر على العود ولا ينطبق على سواه من الآلات كالكمان مثلا ، وناهيك بأن هذه التسمية «عجم عشيران» تلتبس باسم لحن العجم إذا صور على العشيران كقولك «حجاز نوى» . وأرى أن تسمى هذه النغمة وكذلك اللحن الذى يستقر عليها بقرار العجم ولحن «قرار العجم» بدلا من «عجم عشيران» الذى يدل على وصف محدود وعلى لحن غير الذى نقصده ورد ذكره وشرحه فى الرسالة الشهابية وهو كما قلنا تصوير للحن العجم على درجة العشيران وإتماما للفائدة نذكر هنا اسماء درجات المرتبة الأولى الواجب اتباعها .

- يكاه
قرار نيم حصار
قرار حصار
قرار تيك حصار
- عشيران
نيم عجم
عجم
- عراق
كوشت
تيك كوشت
- راست
نيم زركلاه
زركلاه
تيك زركلاه
دوكاه
- دوكاه
نيم كرد
كرد
- سيكاه
بوسليك
تيك بوسليك
- جهاركاه
نيم حجاز
حجاز
تيك حجاز
- نوى



العربى

لما أراد العرب درس العنصر الصوتى فى موسيقاهم وبحث سلمهم الموسيقى عليا اتخذوا أغلظ صوت يصدر من حنجرة الرجل أساسا لهذا السلم ، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر البم فى العود وهو أغلظ الأوتار صوتا فى تسوية هذه الآلة ولما بحثوا فى أمر الدرجة الثانية ، وجدوا أن الجمال والتآلف لايتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار بعد ثنائى كبير . وهو ما كانوا يسمونه بعداً طنينا وإذا شئنا الوضوح فى تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت الوتر ، وهو مطلق ، أساسا يمثل تلك الدرجة الأولى كان موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه . ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجمال والتآلف لايتم لها مع ماسبقها ولا يكون طبيعيا لذيذاً فى حاسة السمع إلا اذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثنائى أوسط مما يلى الدرجة الثانية ، وهذا البعد يساوى ثلاثة أرباع البعد الثنائى الكبير ، فأذا كان البعد الثنائى الكبير يساوى تسع طول الوتر فالأوسط يساوى جزءاً من ١٢ جزءا من الباقى من طول الوتر ثم بحثوا عن الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط أيضاً مما يلى الدرجة الثالثة ، وهكذا استمروا صعوداً حتى الصياح وهو جواب الصوت الأساسى ومضاعفته الحادة ونقطة انتهاء الديوان الموسيقى وكونوا سلمهم الموسيقى الأساسى على الأبعاد الآتية :-

الدرجة الأولى وهى الأساس
الثانية وتبعد عن الأولى بعداً ثنائياً كبيراً
الثالثة « « الثانية « متوسطا
الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثنائيا متوسطا أيضا
« الخامسة « « الرابعة « كبيرا
« السادسة « « الخامسة « متوسطا
« السابعة « « السادسة « متوسطا أيضا
« الثامنة « « السابعة « كبيرا

وقد يطول شرح مافى ذلك من المبادىء والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب الدقيقة تحقق للعرب أن هـذا السلم هو أجمل وأصلح وأرق وأعذب وخير مايمكن أن يكون فى تسلسل الأصوات وتكوين الألحان الانفرادية ، ثم حددوا فى ذلك السلم مواقع الأصوات النصفية أى الأصوات التى تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثنائى صغير لكثرة استعمالها فى النغمات الشرقية ، وهذا البعد يساوى نصف البعد الكبير ، ولما كانت نسبة مقادير هـذه الأبعاد الثلاثة كنسبة ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير ربعا ، وبين الأوسط والصغير ربعا ، رأوا فيما بعدأن خير مايكون هو تقسيم ذلك السلم الموسيقى أى المسافة ما بين الأساس والصياح أى ما بين الدرجة الأولى والثامنة - مما كانوا يسمونه بالبعد ذى الكل - إلى أرباع صوتية لاظهار نسب درجات ذلك السلم ولتكون النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة وليكون هـذا السلم مؤسسا على قاعدة علمية وقانون فنى ثابت ، ومنذ نشأت الموسيقى العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر فى مملكة الاصوات العامة ماهو أصلح من أصوات ذلك السلم الموسيقى العربى فى تكوين الالحان أو ما يفوقها رقة وعذوبة .

خليل المصرى
رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالاسكندرية

تدوين الموسيقى العربية

أشار الأستاذ صفر على فى مقاله الذى نشرته له « الموسيقى » بهذا العنوان فى العـــدد الماضى إلى الطريقة التى وجه التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف نظر المدارس إلى اتباعها فى تدوين المقامات العربيـة بالعلامات الموسيقية وفاق نشرة وزعها عليها .

وقد رأينا ، منعا لما قد يختلط على القارىء من الفهم ، أن ننشر نص النشرة التى وزعها التفتيش الموسيقى على المدارس

وزارة المعارف العمومية

التفتيش الموسيقى

نشرة

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة فى مناهج الدراسة الموسيقية

يرى التفتيش الموسيقى توحيداً لطريقة تدوين المقامات الشرقيـة الوارد ذكرها فى مناهج الدراسـة الموسيقية للمدارس الابتدائية للبنين والبنات أن يلفت نظر حضرات مدرسى الموسيقى ومدرساتها إلى اتباع ما يأتى : —

اصطلاحات

‡ لرفع الصوت ¼ درجة   ḃ لخفض الصوت ¼ درجة
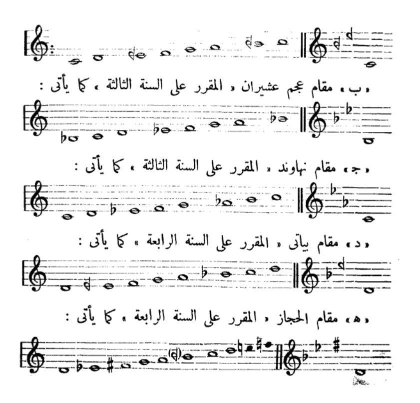
" " ½ "   b " " ½ "

‡# " " ¾ "   ḃb " " ¾ "

x " " ١ "   bb " " ١ "

٢ — أن تعتبر درجة الراست معادلة لدرجة « دو الوسطى » من الاصطلاحات الأفرنجية وعلى ذلك يكون تدوين : —

« ا » مقام الراست « المقرر على السنة الثانية » كما يأتى :



الأوبرا وتطورها

الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

فى مستهل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الايطالية سبيلها إلى فرنسا ، فما كاد يتم زواج مارى ميدتشى من الملك هنرى الرابع . وهى إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مباءة الأوبرا الايطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقييها لتبهر فرنسا (وطنها الجديد) بروعة الفن الايطالى فى الاوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقيين لم يصيبوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم فى شىء من الفتور غير يسير . وكرهوا منهم أن يذيعوا فى الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قدحا وتجريحا .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » الذى كان سفيراً لفرنسا فى روما ، وظل فى سفارته زمناً طويلا تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الأيطالى وتذوقه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجيدين ، والموسيقيين الماهرين ، والمغنين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا فى عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حدا كبيرا ، رغم ماصادفها من العقاب ، وما اعترض سبيلها من الصعاب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقى مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوى إلى انتساب هذا الفن إلى عنصر أجنبى .

وحسبنا ، تصويراً لتلك المناهضة . أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رَثٌ ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصرعا بعضهما بعضاً . وكلاهما يَجهَد فى إخراج نتاج سىء »

ولكن « بيرين *Perrin* » الموسيقار الايطالى غالب تلك الصعاب فذللها واستطاع ، بمجهود الجبابرة ، أن يحصل فى عام ١٦٦٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الغنائية على الطريقة الأيطالية مدة اثنى عشر عاما فى باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشيد فى باريس مسرحا جديداً مثل فيه كشكولا من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرين موسيقار آخر اسمه كامبير « *Cambert* » عاونه فى مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسى ظهر فى ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعا دب بينهما ، ساقهما إلى التناوش فالخصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المتمتعين به ومنحه الموسيقار لولى « *Lully* » الذى يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالى الاصل ، ولد فى فلورنسا سنة ١٦٣٣ ، إلتقى به الشفاليه جيز « *Guise* » فى أثناء رحلته فى إيطاليا صبياً فى الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع فى

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقه الملك تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان ينتهز فرص فراغه لأتمام دراسة العزف بالكمان ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ فى ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفا بالكمان الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاّه رياسة فرقته الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض مواقف الرقص فى الروايات الفكاهية لموليير . وبهذه الوسيلة بدأ اتصال « لولى » بالمسرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذى يتمتع به « بيرين » وقد أبلغه مأربه حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين « بيرين » وشريكه .

وقد وفق « لولى » فى اختيار شعراء أوبراته التى توالت واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسى الذى كان لايأبه بالأوبرات ، يتذوقها ويحس اللذاذة فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الأوبرات الأيطالية من تفاوت عظيم فى الناحية الفنية .

وهنا اتجهت الرغبة فى فرنسا — على نحو ماسبق حدوثه فى إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان العنصر الروائى فى الأوبرات الأولى للموسيقار « لولى » أبرز ما فيها ، كما كانت خلواً من غناء الأوبرا المنفرد *Arie* بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة فى الفرق لمتابعة تلك الأوبرات هى الآلات الوتريه ، والفلوت ، والأبواه ، والطبول . وكانت الأوبرات الفرنسية فى صالح الشعر أكثر من الأوبرات الأيطالية التى كانت الموسيقى فيها تطغى على الشعر . وقد أدخل « لولى » المقدمات الآلية فى الأوبرات أوفرتير » ورغم أن الأوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للأوبرات الأيطالية سيما مدرسة « نابولى »

فقد تألفت المقدمات الآلية لأوبرات « لولى » من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها فى إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر « لولى » نوعا خاصا للأوفرتير الفرنسى يمتاز عن الأوفرتير الأيطالى ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسى كان يحبها ويزكيها .

وكانت عادة « لولى » فى تلحين أوبراته أن يستظهر الشعر ويترنم به مراراً حتى يهبط عليه اللحن عفواً . ثم يجلس إلى البيانو فيتغنى ويعزف . ويملى الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رياسة الفرقة فى المسرح ، ويؤدى ، فى الوقت نفسه ، عمل مديره ومخرج الروايات معاً ، وكان أحمق تخرج به الحدة عن طوره الطبيعى ، فيركل العازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كمان أحد العازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائما فى خلاف مع معاونيه فى العمل ، ولكنه كان يبادر إلى مصالحتهم عند ماتهدأ ثورة غضبه ، وبلغ من حماقته أنه فى أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب فى قدمه بجرح مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذى أحدثه موته فقد اضمحلت الأوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار « فيليب رامو *Philipp Rameau* » الذى أعجب كثيراً بما رآه فى إيطاليا من فن الأوبرا . إعجاباً حمله على الانكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفا وعلما بالقواعد . ولم يعد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً فى الهارمونى يعد أساساً لعلم الهارمونى الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

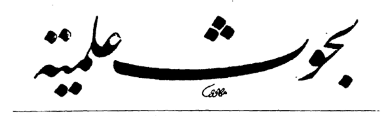
ولقد هاجمه كثير من مفكرى عصره وفى مقدمتهم روسو ولكنه عرف، فى حزم وعلم، كيف يدفع عن نفسه تلك الحملات

وهو أول من بدّل مقامات ألحان الكنيسة « وهى المشابهة للمقامات فى الموسيقى العربية » بنوعى السلمين الكبير والصغير « الميجور والمينير ». أما عن أسلوبه فى التلحين فانه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات « لولى » حيث نهج فى البداية نهجه، إلا أن أوبرات « رامو » امتازت بأنها كانت أغنى فى الآلات الموسيقية، كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وتراتيلها أكثر توزيعاً.

غير أن مواضيع تلك الأوبرات كانت تعالج أموراً علمية ومادة قديمة إن سُرَّ لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدبين والعلماء فان الشعب الفرنسى كان لا يستسيغها فى سهولة وترحيب.

وعلى النقيض من ذلك كان الشعب كثير الاقبال على الروايات الهزلية التى كانت تلقى فى الأسواق العامة والتى كان يطلق عليها اسم الفودفيل والتى هى أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسى وهو نوع الأوبرا كوميك.

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها، أخرج أولاها عام ١٧٥٢ ثم تتابعت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة، فى عنصرها الأهم، من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغانى منفردة « *Arie* » ناسبت الشعب وحببته فى الأوبرا حتى أصبح كلفاً بها.



صوت الرضيع

يستقبل الوليد الدنيا باكياً صارخاً ، فكأنما يحيي العالم بصياح مرتب الايقاع تتخلله سكتات منتظمة الفترات . فالصوت الانسانى هو العلامة الواضحة الدالة على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم بتفسير أول صرخات الوليد ، فجاءت جميع تعليقات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للخيال والتوسع فى معانى الحياة وشرورها أوضح الأثر فيها . وإنا لنشير إلى بعض آرائهم استكمالا للموضوع وتقصياً لبحثه :

يقول العالم جوتسمان « أول صراخ المولود ومدلوله هما الطلسم الذى حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لسيدنا آدم وصراخ الأناث عتاب لحواء » .

ويقول الأستاذ ميشيليب :

« إن صراخ الوليد فزع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكانته لها » .

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة معترك الحياة المفعمة بالبؤس والضيق ؛ حتى إن كانت (*Kant*) الفيلسوف الألمانى الكبير (١٧٢٤ — ١٨٠٤) لم ير فى هذا الصراخ غير مجرد مدلول فلسفى فقال « إن الوليد يوم مولده لايشكو ألماً وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فيقعده عجزه ويسلب منه حريته » .

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعرى منها إلى الحقيقة . فان العلوم الحديثة أثبتت بجلاء بطلان تلك الآراء والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب الطبية أثبتت أن حاسة الشعور « الحس » تكون فى المولود الجديد ضعيفة جداً فى الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الأبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التى لا يطيقها البالغ يحتملها الرضيع فى هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضاء أو تعبير عن أى معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لايظهر فى رنين صريخ الرضيع أى تغيير صوتى إلا بعد الخمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر فى وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هـــذا فليس صراخ المولود الجديد دالا على تأثير حالته النفسية وإنما هو كما أثبته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصريخ إلا مجرد تصويت المزامير الصوتية التى لم تكن قد تفتحت بعد ، والتى تقاوم الهواء الخارج فى التنفس من الرئتين (الزفير) محاولا تفتيحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذى هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيهما وأقوى على نفخهما كلما قاومت المزامير الصوتية خروجه .

وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لاعلاقة له مطلقاً بالعالم

الخارجي ، وما هو إلا مساعد فسيولوجي للهواء المستعمل لنفخ الرئتين ، ولهذا أصبح من المؤكد أن صراخ المولود الجديد صحي .

ولننتقل الآن إلى التحدث عن هذا الصراخ موسيقياً ، ولعل فى حديثنا عنه من هذه الناحية موضع دهشة وعجب يزول أثرها ، ويمحى طيفهما إذا عرفنا يقيناً أن كثيراً من العلماء أجرى بحوثاً عديدة فى هذا السبيل بطريق إثبات صراخ الأطفال على اسطوانات الفونوغراف ، فكانت النتيجة أن ظهر أن حدة الصراخ تختلف باختلاف المواليد ، وتقع فى العادة حول نغمة « لا » وأما عدد النغمات التى يمكن أن يأتيها المولود فى صراخه فتختلف كذلك باختلاف الأفراد . وليست نغمات صريخ المولود بالثابتة ، بل تتغير صعوداً وهبوطاً وتتفاوت فى انتقالاتها بين المسافات الثانية والثالثة حتى الخامسة ، وقد تبلغ أحيانا الديوان صعوداً أو هبوطاً وهذا نادر جداً لا حكم له .

ولو بدأ الصراخ فى منطقة « سى » مثلا فانه ينخفض تبعاً لضعفه التدريجي حتى يصل الثالثة إلى أسفل ، وقد ينخفض أكثر من ذلك ، وهو فى الحالين يلامس دائماً النغمات التى فى طريق انخفاضه . وعند الشهيق تصدر نغمة أحدّ ، هى فى الغالب الخامسة العليا لصوت الصريخ ، وتكون أحيانا الجواب ، أو أعلى . ويلامس الصراخ فى هذه الحالة أيضا النغمات التى فى طريق ارتفاعه . وانتظام حركة هذا الصريخ سببها انتظام حركة التنفس فى الطفل . وكلما تعب الطفل انخفضت درجة صريخه تدريجيا ثم تصعد من جديد .

فالصريخ والحركة ، أو بالاصطلاح الموسيقى ، النغمه والايقاع ، هما أول دلائل الحياة فينا . ويستطيع المرء إحصاء الحركات الايقاعية لليد والرجل والذراع فى الدقيقة ، وهى فى العادة متوافقة مع عدد ضربات النبض وفترات التنفس .

وعند صريخ المولود يبقى لسانه مسطحاً غير متحرك ، بينما يكون شراع الحلق كافياً للقيام بوظيفة إغلاق فتحة الأنف من الداخل . وقد لوحظ أن صريخ المواليد الجدد يشتمل دائما بجانب الأصوات الموسيقية ، وهى ذات الاهتزازات المنتظمة ، على أصوات أخرى كثيرة غير موسيقية تسببها قعقعة المادة المخاطية ، أو ضيق الحنجرة الذى يتسبب عنه صدور أصوات مضغوطة تسمع فى بعض الأحايين خافتة ضئيلة .

ومن السهل أن يتبين الأنسان أن المولود صحيح الجسم ، ولكن هل فى إمكان هذا الطفل أن يسمع ؟ وهل فى مقدوره أن يشعر بما حوله من الأصوات أو حتى بصوته هو نفسه ؟

تختلف رواية الآباء فى ذلك ، فمنهم من يقول إن الطفل يشعر بالأصوات من يوم أن يولد ، ومنهم من يقول بل فى اليوم الثانى ، ويقول آخرون بل بعد أول أسبوع من ولادته وهكذا يختلف تقديرهم فيما بين اليوم الأول ونهاية الأسبوع الثالث . ولكن التجارب العلمية التى أجريت على آلاف الأطفال أثبتت أن ٧٥ فى المائة من الأطفال يحسون فى أنفسهم منذ أول يوم لولادتهم بالأصوات التى تحيط بهم ، وأن سبب عدم سماع الـ ٢٥ فى المائة الآخرين من هؤلاء الأطفال يرجع إلى أسباب فسيولوجية بحتة كطول زمن الحمل أو كيفية الوضع أو صعوبته ، أو الضغط الجسمى الخ .

فلو أن باباً أغلق بشدة ، أو أن فرقعة شديدة حدثت بالقرب من المولود فان جسمه ينقبض . وكما أن الطفل يحمى نفسه من الضوء الشديد باغماض عينيه ، فانه كذلك يحمى نفسه من الأصوات المزعجة التى تحدث حوله بقبض جسمه . وهذه الأصوات تعاكسه ، وتضايقه رغم أن سبيل توصيل الصوت إلى المخ لم يتم بعد . على أن هذه الأصوت إذا تكررت فان الطفل يتعودها ولا ينزعج منها .

ويظل صريخ الرضيع حتى خامس أسبوع من عمره لا مدلول له ولا علاقة له بالعالم الخارجى ، يصدر على غير قصد ولا إرادة ، وبعد هذه السن فقط يمكن الرضيع استخدام الصريخ للدلالة على اشمئزازه أو كرهته شيئاً كما يستخدمه كذلك للدلالة على شعوره بالسرور .

ويختلف صريخ السرور عن صريخ عدم الرضاء ، ذلك بأن

الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصريخ الدال على عاطفة السرور . فان الرضيع يعتاده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الاتيان به طوع إرادته فيتعود منه التعبير الصوتي وتقليد ماحوله من الأصوات ، حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صريخه هذا موافقاً لنغمات الوسط المجاور له ، ومن هذا تتربى فيه ملكة التكلم ويفصح عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحـــول صريخ السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو بعبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لايؤثر فقط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضـــاء جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماة بالجهاز الصوتي الانساني، فيمرنها ويقويها .

وفي الامكان قبـــل أن يتعلم الرضيع التكلم أن نعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولا ، فقد لوحظ كثيرا أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أي صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشتمل عليها منطقة صراخه المختلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثر الطفل بالموسيقى إجمالا فيختلف باختلاف الأطفال فان طفلا في اليوم السابع والعشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البيانو ، وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على العموم أيا كان مصدرها تسكته عن الصريخ في الأسابيع التي تلت ذلك بيســـير ، وإن طفلا آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء ، وطفلا آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحجرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فيظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البيانو كان الطفل ينزعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بعد ذلك في البكاء من شدة الفزع ، فاذا انخفض صوت البيانو بعد ذلك فجأة ظل الطفل يرقبه بفزع .

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فانه من المحقق أن يتأثر كل من كمل جسمه نمواً طبيعيا في الأسابيع الأولى ، تأثرا مختلف الدرجات ، بالأصوات الهادئة الصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر عليا ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي يحفظ فيه السماع . وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت ، وإذا ما أعطى الطفل لعبة فانه يحاول أولا ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها جسماً صلبا لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يتناسب وعقليته أن يحول كل شيء إلى آلة صوتية ، وهو لا يسر من اللعبة لذاتها إنما يسعده منها أنها تسبب انشغاله وتكون مصدر عمله ولهذا كانت (الشخاليل) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفـــل ، والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لايحاول تقليد المقطع بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ماتستعين أذن الرضيع بعينه فيرمق الطفل فم المتكلم أو المغني كأنما يقرأ من الشفاة محاولا الاحتفاظ بطبقة الصوت الذي يسمعه . ثم تنمو فيه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تتدرج إلى أن تصير قوية .

ولقد ثبت أن الأطفال تتفاوت في القدرة على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويجهد نفسه في ذلك ، نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماما ، وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو ينزل عنه غلطا . وهنا يمكن معرفة مقـــدار الاستعداد الموسيقى عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الأستعداد الموسيقى

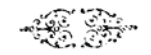
يمكنهم ترديد النغمات الموسيقية الصغيرة فى الشهر الثامن، أو التاسع من أعمارهم . وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجاريب عديدة على الأطفال ، خصوصاً فى مراقبتهم لأبنائهم . وقد يستطيع بعض الأطفال التبكير فى ذلك بكثير وهذا نادر لاحكم له فقد قرر الأستاذ الدكتور «شونمان» Schuenmann أستاذ التربية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو فى الشهر السادس من عمره يحاول الغناء فى منطقة الأصوات التى يعزفها له .

كذلك قرر العلامة (استمف) Stumph أن ابنه وهو فى الشهر التاسع من عمره استطاع أن يغنى فى حدود النغمة إلى رابعتها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائما فى اتجاه من أعلى إلى أدنى ، ولم يستطع الطفل فى هذا السن عمل العكس . وفى هذا ما يثبت للطب أن إمكان إرخاء الحبال الصوتية يكون ميسوراً فى الحصول على الاصوات الغليظة قبل إمكان توترها حسب الارادة للحصول على الاصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان فى مقدوره فى سن ١٤ شهراً أن يغنى فى أى اتجاه كان .

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) Dvorak أن ابنته استطاعت بعد مضى سنة واحدة على ولادتها أن تحاكى لحن مارش بسيط .

وفى نهاية السنة الثانية للرضيع تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التى يستطيع الغناء فيها خمسة أصوات وهى متيسره لجميع الأطفال تقريباً .

وسنأتى فى مقالات تالية على نماء الصوت الأنسانى فى دور الطفولة ، ثم المراهقة ، فالبلوغ ، فالرجولة ، فالشيخوخة .



الموسيقى فى كلمات

الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً
بتهوفن

الموسيقى فتاة ، والشعر خطيبها
فاجنر

الشعر جسم الوردة ، والموسيقى رائحتها
فاجنر

كلما أخرجت ما أصنعه من الأغانى بغير ألحان أشعر أنه يعوزها الروح
طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً ، فاذا امتزجا معاً كانا بمثابة زواج الأمير بابنة الحقير
شوبنهور

ينبغى أن يكون الشعر فى الأوبرا الولد المطيع للموسيقى
موزار

يجب أن يكون الشعر فى الأوبرا مجرد وعاء لا شيئاً قائماً بذاته
فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم ، فما هى بحاجة إلى ترجمة لأنها النفس تحدث النفس
جايبل

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الانسان أن يترجم ما تعبر عنه فى كلمات واضحة جلية ، أو بصورة زيتية
هيلر

فى العبقرية والاستعداد

أيها الفنيون الحديثون لا تسألوا ما هى العبقرية ، فان العبقرى منكم يحسها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كنهها
روسو

العبقرية لا تغفل القواعد الموضوعة ، ولا تهمل الجد فى العمل
ثيباوت

إنى لا أعتقد فى أية عبقرية ، بل فى العمل الجدى المتواصل
ريجر

العبقرية الفنية نادرة الوجود ، ولكن يستطيع كل إنسان أن يتهذب ويترقى فنياً بشرط أن يجد ويثابر على الاجتهاد فى التحصيل ، وعلى قدر سعة علمك بالأشياء تقل العوائق فى طريقك ، ويتناسب نجاحك فى الحياة
أفلاطون

أول علامات الاستعداد ، مزاولة الشىء
ماركس

مجرد الاستعداد يجعلك تسعى وتستوعب ، أما العبقرية فتجعلك تبتدع
هيتشولد

بين القديم والجديد

احترم القديم، ورحب بالجديد، ولا تحكم على من تجهل من الناس

شومان

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين: هل تمت لنا معرفة القديم كله وانتهت الينا إجادته كما أجاده القدماء قبل الشروع فى شىء جديد؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً؟

بوزونى

الموسيقى فى أحسن مشاعرها لا تحتاج للحداثة، وبمعنى آخر إنها كلما قدم عليها العهد اعتادها الانسان وكان أثرها أعظم

جيتا

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً، ومن يقتصر على حبها فهو نصف إنسان، وأما من يزاولها فهو الانسان الكامل

جيتا

جد بما فيك من قوة لتبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك، وثقف نفسك إلى آخر نسمة من حياتك، ولا تقف عن تحصيل العلم إذ: الحياة قصيرة والفن دائم

بيتهوفن

لا فائدة من المترونوم، فصاحب الاحساس الحقيق لا يحتاج إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شىء غيره

بيتهوفن

الموسيقى أشرف ما تهيب بنا العصور القديمة والحديثة أن نتعلمه

فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجميلة مقصورة على أهل المواهب، وأما عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق

جرين

فى تعليم الموسيقى

الموسيقى تهذيب الخلق، فاذا ما تعين ذلك اتضح لنا وجوب تعليم النشء إياها تعليماً إجبارياً

أرسطو

يجب أن تستخدم الموسيقى فى خدمة الدولة كسائر الفنون الأخرى. والرأى القائل بأن الموسيقى أداة لهو وطرب للنفس رأى فاسد خاطىء، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب، وكراهية الردىء حتى يصبح المرء بواسطتها صالحاً طيباً، وما من شىء يتغلغل فى أعماق النفس، ويسكن فى قرارها كالايقاع والنغم. ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتنقيه بقدر ما تفسده الموسيقى الرديئة

أفلاطون

يجب أن لا يكون التعليم الموسيقى منعزلا، بل جزءاً من الثقافة العامة

ليزت

فى القواعد والنظريات

الشىء الذى لا تسمح به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد معينة وضعها أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشىء. إنما هى قوانين طبيعية أملتها الناس على أستاذ هذا الفن، وكلفته المحافظة عليها، فالخطأ الموسيقى خطأ فى المنطق

هاوبتمان

العبقرية واسطة الطبيعة فى وضع قواعد الفنون

كانت

أبو الفرج الأصفهانى

الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ « خلدون »

كان الباعث لأبى الفرج الأصفهانى على تأليف كتابه غيرته على الأغانى واستنكافه أن ينسب الى فحول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا يتفق ومكانتهم فى الغناء ، وقد ساقه المقام الى :

« ذكر السبب الذى من أجله قيل الشعر او صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعده من الحشو والتكثير بما تقل الفائدة فيه ، وأتى فى كل فصل من ذلك بنتف تشاكله . ولمَع تليق به ، وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلا بها من فائدة إلى مثلها ، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل ، وآثار وأخبار ، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها المأثورة ، وقصص الملوك فى الجاهلية ، والخلفاء فى الاسلام ، تجمل بالمتأدبين معرفتها ، وتحتاج الأحداث إلى دراستها ، ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها »

هكذا يشرح أبو الفرج مذهبه فى التأليف ويبسط طريقته فى الكتابة ونحن نريد أن نتناول الكلام على أبى الفرج فى هذا الفصل من ناحية التاريخ لنرى مبلغ شأوه فى هذه الغاية ، ونقف على عِظم أمره .

وليس من همنا أن نتثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التى اشتمل عليها كتاب الأغانى فان الخطب فى ذلك أعظم من أن تسعه طاقة عجالة كهذه ، وإنما نريد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه فى تسجيل الوقائع وطريقته فى أداء الرواية . على أنا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صيرفياً ناقداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفى نفسه من بعضها ما فيها .

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن فى كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يُخدم التاريخَ الأدب ويسخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بعد عنه أغفله والأمر فى الكتاب كله قائم على هذا الوضع . وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والغناء وجعلهما قبلته الأولى وغايته العظمى ، ثم استطرد إلى الأدب اذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائى ، وإلى ذكر الوقائع التى قيل الشعر بسببها ، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة .

وقد وضح من هذا أن الأدب نفسه جاء فى الكتاب محمولا على غيره وليس أصلا مقصوداً بالذات . واذ كان الأمر كذلك فان التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب .

كان أبو الفرج فى كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً . وان شئت فقل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحى فسجلها فى كتابه وخلدها على الدهر فى ديوانه . ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الاحاطة والاستيعاب ، وإن عمم القصد

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لعصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث فى ذلك العصر أو تلك العصور المعنية بالأمر . وليس ما نهجه أبو الفرج فى كتابه مستوياً مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نبه فى مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه « أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين فى أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر » ثم علل ذلك بعلل ذكرها .

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى فى الشىء الذى ألف الكتاب لأجله وهو الغناء .

على أن أبا الفرج أخذ نفسه فى الوقائع التى دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً عسيراً فقد جهد نفسه فى تحرى الحقيقة وأكد ذهنه فى تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه . وتراه حين يستريب رواية ينبه إليها ويلفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصى فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويقارن فى بعض الأحيان بين الروايات وينبه الى الخلاف بينها ويرجح بعضها الى بعض لأسباب تقتضى ذلك وتبرره .

ومن العيوب الظاهرة فى كتاب الأغانى عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يثقل على القارىء ويدفعه إلى الملل والسأم . ونحن نلتمس لأبى الفرج عذراً فى ذلك من رغبته الشديدة فى تحرى الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجح واحدة على الأخرى ، وفى حسبانه أنه بذلك قد وفى الموضوع حقه ووضع الأمر فى نصابه وأكمل للقارىء آلة البحث والاستقراء .

وشبيه بهذا ما يلغط به بعض المتأدبين اليوم من استكراه العنعنة التى صدّر بها أبو الفرج الأخبار ، حيث يقول : حدثنى فلان عن فلان الخ . فهم يرون هذه العنعنة حشواً لا طائل وراءه ، ولغواً ينبغى التنزه عنه ، وفاتهم أن هذه العنعنة كانت فيما مضى أداة الرواية ومظهر الثقة بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد فى العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواة ثقاة وعزاها إلى شهود عدول . فهذا هو روح العصر وما كان لأبى الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليده ، ومن الانصاف أن يلحظ النقاد عذر أبى الفرج فيما ذهب إليه فى هذا الصدد .

والناظر فى كتاب الأغانى يجد فى كل صفحة من صفحاته آية الرغبة فى استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلا عند بعض الحوادث شاكاً مسترِيباً فاذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل فى كتابه بعض ما يريبه مهد له أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والأسراف . وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بيَّنَ فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعالمها بحيث ينبغى أن لا منها الكتاب .

ومن أخلاق أبى الفرج الواضحة فى كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه فى التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتجافيه عن التأثر بالنزعات الشخصية . وآية ذلك أنه كان أموياً ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأطنب فى التغنى بآثارهم والاشادة بمحامدهم وصور عصورهم تصويراً يفتن النفوس ويخلب الألباب . وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على السنيين ولا أُثر عنه فى كتابه نقد لهم أو تعريض بهم .

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغانى من النضوج العلمى وكيف أنه ارتفع فى كتابه عن التأثر بنزعاته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التى التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم باخراج كتابه .

ويحضرنى فى هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبى الفرج عند من يتهمونه بأنه أغفل تاريخ ابن الرومى لكراهيته له وتعصبه عليه . وعندى أن هذه

التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبى الفرج ولا مما يرتفع إلى المساس بمكانته الأدبية .

أما هذا الرأى فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى فى شىء من شعره ، وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى فى شعر ابن الرومى فى حياة أبى الفرج ، ذلك أن ابن الرومى وأبا الفرج كانا متعاصرين . وفى يقينى أن هذا الاحتمال الذى سقته أقرب إلى الواقع وألصق بأخلاق أبى الفرج من الريبة الباطلة والظنة التى لا تقوم على حجة أو إقناع ويعزز ما ذكرناه أن ابن الرومى كان شيعياً فلو أن هناك مجالا للعصبية لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع عن الانسياق مع النزعات الشخصية نتكلف له الحجج أو نتلمس له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن التأثر بأمويته عند الكلام عن العباسيين - مذهبه فى ترجمة الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفرط كل منهم فى هجاء زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التعصب دبر أذنه ولا يأبه إلا للوقائع فى ذاتها مسجلا لكل شاعر ماروى عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر فى الحكم بين الشعراء غير مظهر عصبية أو هوى ذاتى فان عنّ له أن يدخل فى الموضوع كان الحكم العدل والقاضى المنصف . وليس هناك أدل على تجلى هذا الروح فى أبى الفرج مما صدر به الكلام على أبى تمام حيث يقول :

« وفى عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف وأقوام يتعمدون الردىء من شعره فينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والمكابرة فى ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يبلغوا علم هذا وتمييزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا الدهر ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اساءة من أساء فى القليل وأحسن فى الكثير مسقطة إحسانه ، ولو كثرت اساءته أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط فى كل شىء أجمل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكانة فى العصر الحاضر ممن درسوا فى أرقى الجامعات وأخذتهم بوضع مذهب محكم للنقد الأدبى لما عدَوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من الف عام .

وشأن أبى الفرج مع المغنين من حب النصفة وروح العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فأنت تراه صور اسحاق ابن ابراهيم الموصلى تصويراً يكاد يخرج به عن عداد الناس فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف ستخونه البراعة عند الكلام على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدى ولكنك تكاد تنسى اسحاق إذا ما أوغلت فى ترجمة ابراهيم ونثر عليك أبو الفرج درره وأحاطك بجوه وذهب يعرض عليك صوراً مختلفة تقر العين وتبهج النفس وتستولى على الفؤاد .

هذا قل من كثر . وقطرة من بحر . والمامة سريعة لبعض مذاهب أبى الفرج الأصبهانى فى التأليف وطرقه فى التصنيف . أكتبها ونشوة الطرب تستخفنى ، ونفحة السرور تهز عواطفى أن وفيت بما كتبت هذا الأديب الأكبر بعض حقه على الخاصة وقمت بحظ يسير من الشكر له على ما طوق به رقاب الأدباء وأعجزهم به عن الوفاء بما هو أهله من الشكر والثناء .

حماران !

روى عن أسلم «١» قال : مرّ بى عمر رضى الله عنه وأنا وعاصم نغنى فوقف وقال : أعيدا علىّ فأعدنا عليه وقلنا أينا أحسن صنعة يا أمير المؤمنين ؟ فقال ، مثلكما كحمارى العبّادى . قيل له أىّ حماريك شر ؟ قال هذا ثم هذا ، فقلت له يا أمير المؤمنين أنا الأول من الحمارين ، قال أنت الثانى منهما .

قاض مغن

وَلِىَ قضاء مكة الأوقص المخزومى فما رأى الناس مثله فى عفافه ونبله . فانه لنائم ليلة فى جناح له إذ مرّ به سكران يتغنى بصوت للغريض ، فأشرف عليه فقال : يا هذا شربت حَرَاماً ، وأيقظت نياماً ، وغنيت خطأً ، خذه عنى ، فأصلحه له وانصرف .

كل كريم طروب

قال معاوية لعمرو بن العاص إمض بنا إلى هذا الذى قد تشاغل باللهو وسعى فى هدم مروءته حتى نعيب عليه فعله – يريد عبد الله بن جعفر بن أبى طالب ، فدخلا عليه وعنده من المغنين سائب خاثر وهو يلقى الغناء على جوارٍ لعبد الله ، فأمر عبد الله بتنحية الجوارى لدخول معاوية ، وثبت سائب مكانه . وتنحى عبد الله عن سريره لمعاوية ، فرفع معاوية عمرًا فأجلسه إلى جانبه ثم قال لعبد الله أعد ما كنت فيه ، فأمر بالكراسىّ فألقيت . وأخرج الجوارى فتغنى سائب بقول قيس بن الخطيم :

ديار التى كانت ونحن على منًى
تحُل بنا لولا نَجاء الركائب

ورددده الجوارى عليه ، فحرك معاوية يديه وتحرك فى مجلسه ، ثم مدّ رجليه فجعل يضرب بهما السرير .

فقال له عمرو : اتئد يا أمير المؤمنين فان الذى جئت لتلحاه أحسن منك حالا ، وأقل حركة ، فقال معاوية : اسكت لا أبالك فان كل كريم طروب .



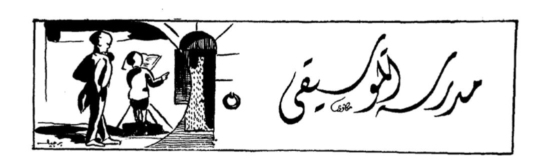
كاروزو فى المطبخ

كان كاروزو المغنى الايطالى المشهور كلفاً بالمكرونة مشغوفاً بها ، فدخل مرة أحد المطاعم فى لندن . فقدم إليه مكرونة لذيذة الطعم ، متقنة الطهى ، جيدة الصنع . بلغ من إعجابه بها إن توجه بنفسه إلى المطبخ ليشكر إلى الطاهية مهارتها ونبوغها فى فنها ثم نفحها نقوداً جزاء لها وزودها بتذكرة فى الأوبرا لتسمع غناءه .

غير أنها تقبلت منه التذكرة فى جمود وتردد وقالت له : يا سيدى ليس لدىّ من الوقت ما يسمح لى بالتوجه إلى الأوبرا لسماعك . فان أردت إكرامى فغننى الآن صوتاً هنا ، وفى المطبخ .

فخلع كاروزو ياقة قميصه واستند إلى منضدة المطبخ وأخذ يغنى غناء حلواً ، قل أن غناه فى الأوبرا ، حتى كاد يذهل عقول سامعيه .

«١» مولى سيدنا عمر رضى الله عنه

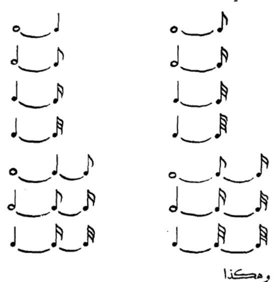


مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الخامس

الرباط

كثيراً ماتوضع بين علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المتحدة فى الدرجة الصوتية ، إشارة تسمى « الرباط » وترسم هكذا ‿ ومعناها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية . مثال ذلك .



وهكذا

وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمنة يتعذر التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها . وفى الجمل الموسيقية قد نجد « الرباط » بين علامات موسيقية دون أخرى ، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين ، أو العلامات التى يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة. هكذا : ــ

أو

العلامات المنقوطة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار زمنها الأصلى ، وبمعنى آخر ، تصبح قيمة هذه العلامة ، وتسمى بالعلامة المنقوطة ، مساوية لثلاث علامات من التى تليها فى صغر الزمن ، بدلا من اثنتين .

وتوضيحاً لذلك نضرب الأمثلة الآتية : ــ

« تقرأ من اليسار لليمين »

أو ... أو بمجموع أزمنة ...

وهكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقط تزيد على الواحدة ، قد تكون اثنتين أو ثلاثاً . فيكون مدلول النقطة الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة النقطة الأولى لمقدار الزمن الأصلى ، وبمعنى آخر : النقطة الثانية تطيل الزمن بما يساوى ¼ مقدار الزمن الأصلى للعلامة. فاذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطة ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة

النقطة الثانية للزمن وبمعنى آخر : النقطة الثالثة تطيل الزمن بما يساوى ١/٨ مقدار الزمن الأصلى للعلامة

وتوضيحاً لذلك نضرب الأمثلة الآتية :ـ

« تقرأ من اليسار لليمين »

وهكذا

الثلثيات والنصفيات والربعيات والخمسيات والسدسيات الخ

وكثيراً مايوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا ــــ أو ◡ وفى وسطها رقم حسابى 3 أو 2 أو 4 الخ ، وهكذا رسمها 3 أو 3 ؟

2 أو 2 ؟ 4 أو 4 ألخ

ويدل الرقم المرموز به فى الأشارة على عدد العلامات الموسيقيه التى يسرى عليها مفعول هذه الأشارة .

الثلثيات

فان احتوت الأشارة على الرقم 3 مثلا (هكذا 3) كان مدلول ذلك سريانها عل ثلاث علامات موسيقية ، هى الموضوعة تحتها الأشارة ، وتؤدى هذه العلامات الثلاث فى الزمن الطبيعى المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الخالية من تلك الأشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الأشارة على توزيع الزمن الطبيعى لعلامتين على ثلاثه أزمنة متساوية تؤدى فى كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالأشارة 3 وتسمى هذه بالثلثيات

فالعلامات الثلاث تساوى زمن أو

و

و

و

و

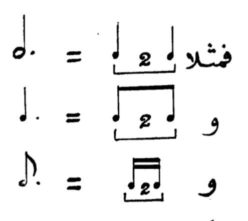
وهكذا ....

ولزيادة الأيضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات المنقوطة وإشارة الثلثيات :ـ

وهكذا . . . .

النصفيات

فاذا احتوت الأشارة على الرقم 2 (هكذا 2) كان مدلول ذلك سريانها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعة تحتها الاشارة ، وتؤدى هاتان العلامتان فى الزمن المخصص عادة لثلاث علامات ، وتسمى هذه بالنصفيات .



وهكذا . . . .

وواضح مما تقدم أن زمن العلامة الواحدة فى التصفيات يزيد على الزمن الطبيعى لمثل هذه العلامة ، فى حين أن زمن العلامة الواحدة فى الثلاثيات يقل عن زمن نفس العلامة فى حالتها الاعتيادية .

الربعيات والخمسيات والسدسيات الخ

وعلى نحو ماسبق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم 4 أو 5 أو 6 الخ ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية ، أو أكثر . وتسمى هذه بالربعيات أو الخمسيات أو السدسيات الخ

فمثلا

و

و

و

و

و
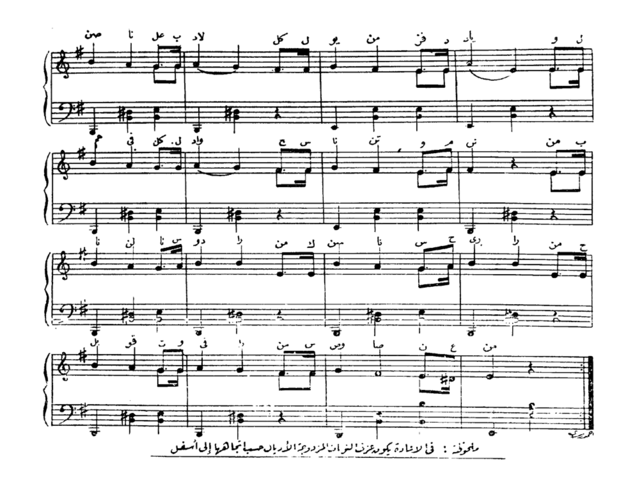
و

و

و

وهكذا





ملحوظة : في الإشارة يكون عزف النوتات المزدوجة الأذيال حسب اتجاهها إلى أسفل

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

(١)
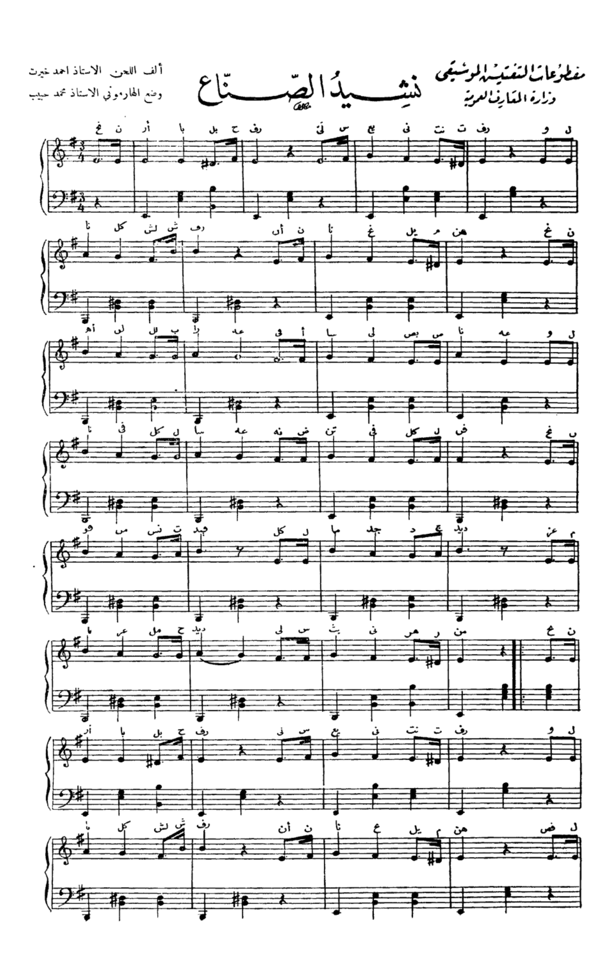
نحن أرباب الحرف — ليس يغنينا الترف
ولنا كل الشرف — أننا نحيي المهن
نحن أهل للبراعة — في أساليب الصناعة
ولنا في كل ساعة — نهضة في كل فن
نحن قوم نستفيد — كلما جد جديد
عزمنا عزم الحديد — ليس يثنيه الزمن

(٢)

نحن أرباب الحرف — ليس يغنينا الترف
ولنا كل الشرف — أننا نحيي المهن
فضل صناع البلاد — كل يوم في ازدياد
ولهم في كل واد — حسنات ومنن
من بنى للناس دورا — من كسا الناس حريرا
من حبا القوت وفيرا — من سوى الصانع من

(٣)

نحن أرباب الحرف — ليس يغنينا الترف
ولنا كل الشرف — أننا نحيي المهن
نحن والعهد زمام — نحن والدين إمام
ليس يرضينا الحرام — في أجور أو ثمن
إن للأوطان دينا — قد كتبناه علينا
كل شيء في يدينا — هو حق للوطن


مقطوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية
نشيد الصنّاع
ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب

قسم التخصص فى تدريس الموسيقى للبنات

ستنشىء الوزارة ابتداء من العام الدراسى « ١٩٣٥ — ١٩٣٦ » قسما للتخصص فى تدريس الموسيقى يلحق فى الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتى يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات .

ويشترط فى القبول فى هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان « أدبى أو علمى » أو ما يعادلها والنجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى) وفى الكشف الطبى والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافى من اللائقات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر فى قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة فى هذا القسم سنتان .

وتقبل الطالبات فى هذا القسم بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا الكائنة بسراى الحبانى بشارع فؤاد بشبرا الأوراق الآتية :—

١ — طلباً على الاستمارة رقم ٣٤ د . ه « التمغة » ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين مليما .

٢ — الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسلمها .

٣ — شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .

٤ — شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .

٥ — تعهداً كتابياً « بالاشتراك مع والدها أو ولى أمرها » بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

وعلى راغبات اللحاق الحضور بالمدرسة المذكورة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبى .

وسيبدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة فى يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



مدرسة المعهد

نتيجة الامتحانات

ننشر فيما يلي أسماء طلبه المعهد الناجحين فى امتحانات آخر هذا العام الدراسى مرتبة حسب الحروف الهجائية .

قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة (السنة الثالثة من قسم التخصص)

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة (السنة الثانية من قسم التخصص)

محمد عماد الدين صبيح .

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة اتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص)

أحمد بيومى . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب . محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمى . حسنى ابراهيم . عبد الحليم نويره . عطيه محمود . محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزى . أحمد محمد صدقى . محمود احمد . محمد جمال الدين أبو على .

ونقل إلى السنة الثانية .

توفيق على زيدان . محمد توفيق العفيفى . محمد شفيق محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

إسماعيل محمود حسن . الفونس أمين . حامد أحمد عبد الهادى . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد محمد بيومى . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل . محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد . محمود عبد الحميد عشرى . محمود شوقى . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفى . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح عبد العظيم . محمد السيد على . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكمان فقط .

صالح صفر . عبده صفر . على على سالم .

وإلى السنة الثانية .

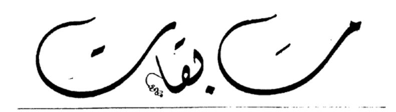
صالح سرى .

أما الطلبة الذين لهم الحق فى امتحان الدور الثانى فسيؤدونه فى منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسى الجديد

بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنتين للتخصص فى التربية الموسيقية ومايتعلق بها فى انجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة السنية أو مايعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث تكون درجة إجادة صاحبتها للغه العربية قراءة وكتابة عند مستوى حملة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فيمن تتقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات الدراسية المشار إليها ومؤهلات فى الموسيقى تثبت أنها قطعت في دراسة هذا الفن مرحلة كافية لمتابعة الدراسة فى الخارج .



نتيجة مسابقة العدد الماضى

المســـــابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جمل موسيقية مقتطفة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التى اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث .

**

الاجابة

الجملة الموسيقية الاولى :

مقتطفة من الموشحة — مقام راست — « العيون الكواسر .

« وهى مطلع الموشحة »

الجملة الموسيقية الثانية :

مقتطفة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولى دده .

« وقد نشر بالعدد الثانى من المجلة »

الجملة الموسيقية الثالثة :

مقتطفة من الخانة الثالثة من سماعى حجاز يوسف باشا .

« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »

وقد فاز بالاجابة الصحيحة فى هذه المسابقة

كل من

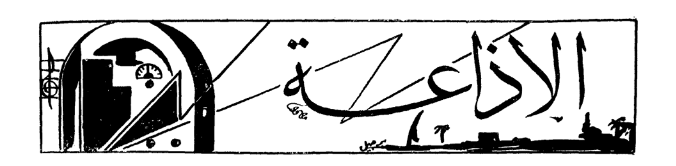
حضرة محمد على سليمان أفندى	حضرة حامد طه العبد أفندى
كاتب بقلم التعليم بمجلس مديرية بنى سويف	٢٢ شارع محرم بك بالاسكندرية

ولكى تصل « الموسيقى » إلى وجه الحق فى تعيين الأول والثانى اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالأولوية حضرة محمد على سليمان أفندى فنهنئه

أما الجائزة الأولى فهى : آلة عود [١]

والجائزة الثانية هى : نسخة من كتاب دراسة القانون واشتراك نصف سنة في المجلة

(١) مهداة من محلات بوزناخ



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى مايؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوآً من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيق إلا بالله »

المحرر

أغانى الشيخ سيد درويش

أشرنا فى العـدد الماضى ، بناء على ما اتصل بنا ممن نثق فيهم من أهل الفن ، أن محمد افندى البحر نجل فقيد الموسيقى المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع محطة الاذاعة على ألا تذيع على الجمهور شيئا من أغانى أبيه ورجعنا عليه باللوم فى ذلك ، تقـــديراً لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فتلقينا من حضرته رسالة فى هذا الموضوع ننشرها له هنـــا ، شاكرين له غيرته على الفن ومحافظته على تراث أبيه فانه بذلك دل على وفاء وبر لايستبعدان من مثـــله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش ويصون كرامته الفنية فى تلك الاذاعة . ونهيب بأماثل الموسيقيين أن يلبوا نداء البحر افـندى حتى تقوم الحجة ويتضح السبيل .

سيدى الأستاذ المحترم ....

تحت هذا العنوان قرأت مقالا بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الغراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغانى المرحوم والدى وتنسبون لى بأننى اتفقت مع محطة الاذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجادة الكثيرين من المطربين لها . والخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أنى سمعت غير مرة ، وأعتقد أنكم سمعتم مثلى ، أن الكثيرين ممن يؤدون هذه الاغانى لايتفق أداؤهم مع الأصل ، وياليتهم يتصرفون فيها تصرفاً معقولا يقبله الذوق الموسيقى ويرتاح إليه كل من سمع ألحان الفقيد على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العامى فى هذا الفن قبل غيره من المتعلمين لذلك اضطررت أن أشعر المحطة رسميا بعدم إذاعة أغانى المرحوم والدى على هذه الصورة .

ولما سمعت مثل ما بلغك مما جعلك تنحى فيه باللائمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل باذاعة ألحان رواية « عبد الرحمن الناصر »

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة لأجعلك حكماً على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لامنى على تصريحى هذا فهل يكون محقاً ...؟

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب مخطئاً فى انتقادى هذا فهل سكوته عن انتقادى فى تصريحى للأستاذ سيد مصطفى بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محاباة ، مع ملاحظة أن التصريح المذكور أعطيته بصفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة بأنى مستعد لأعطاء مثل هذا التصريح لكل من تتوسمون فيه حسن الأداء . حتى لا يقال عنى بأنى أعمل على عدم نشر أغانى المرحوم والذى أعتقد أنه ليس لى غاية فى هذه الحياة سوى العمل على إحياء ذكراه .

وتقبلوا تحياتى واحترامى ؟

محمد البحر

نجل المرحوم الشيخ سيد درويش

***

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للنقد النزيه للأذاعة فى مجلة « الموسيقى » . فانهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى » تؤدى رسالتها مخلصة إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان وألحان وأصبحوا يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف وطفقوا يتذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها ما تحلو إذاعته وتستسيغه الآذان . ونحن نغتبط بذلك كل الاغتباط ونحمد لهم جهدهم وندعوهم إلى المثابرة على الاحسان والأجادة .

همسة

تعرض إلينا بالأساءة كاتب ، ما كنا لنفكر فيه ، أو نشير إليه ، لولا احترامنا للمجلة التى نشرت له .

وليعلم هو وأمثاله أن « الموسيقى » لا تنقد إلا عن حق ، وليس من مبدئها أن تمارى فيما تعلم ، ولا أن تناقش فى الجهر بالحق .

وخير له ولأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد منه أدباً وتثقيفاً .

الوقت والاذاعة

لنا أن نذكر بمزيد الاعجاب أن من الفضائل التى تغبط المحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة سواء أكان فى بدئها أم فى منتهاها الأمر الذى كثيراً ما يضير المذيعين المطربين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط عليه الوقت فى الأذاعة فيبدأ متباطئا يردد الحركات مثنى وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت « كلفت » باقى اللحن دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » فاذا بها سقيمة عليلة . كان ذلك فى إذاعتين من السيدة سكينه حسن فى مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الغنى السيد فى مساء ٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

كيف نسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة يرتجل لها مؤلفوها أسماء يتخيرونها لكل قطعة . ويظهر أنهم تباروا فى ذلك وذهبوا ينعتون القطع بما شاء لهم من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد عن معنى موسيقاها وسنتولى إن شاء الله مناقشة كل منها فى الأعداد التالية .

لم يحن بعد الوقت لموسيقيينا أن يبالغوا فى التسمية بهذا الشكل وعندى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسماء أعلام خير لهم من أن يتورطوا فى معان عويصه ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفزع ، أو الأمل أو الألم إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما ينضجوا ويستكملوا ثقافتهم الفنية ؟

احمد عبد القادر

مغن ناشىء تلقى الموسيقى ، إلى حين . بمدرسة المعهد صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة واحدة يغنى فى طبقة مخصوصة لايميل إلى الصعود بحنجرته هنا وهناك . وأنت أيها القارىء إذا سمعته تكاد لا تفرق بين « أنا أحبك وانت تحبينى » وبين « عودة الحجاج » وبين « ياللى منامك سهاد »

سمعناه فى مساء ٩ يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات الأولى من مقام الراست ، والثانية من العراق ، والثالثة من النهاوند كان من الممكن أن تنال شيئاً من الاستحسان لولا النشاز الذى تبيناه فى الآلات عندالتنقل بين اللزمات

اذاعة الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن يغنوا الوصلة الغنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرف والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة هى الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك يدعو إلى خلط ألفاظ الموشحة خلطا تكاد لاتتبين منه أى معنى يلذ السامع

لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تغنى كأنها قطعة قائمة بذاتها لها شجوها الخاص ولا بد أن تؤدى بعناية ودقة كما يلزم أن تغنى الموشحة كلها لاجزء منها ، وياحبذا لو تغنى « الخانة » أيضاً مع موشحتها وتضبط الأصوات وتربط بها الضروب والأوزان ، وإذ ذاك لايدعو سماعها إلى السأم والملل ويقبل الناس على استيعابها لفظا ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن النظم الجزل .

المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا فى حاجة إلى ثقافة عربية خاصة تجعلهم فى مأمن من الخطل فى إذاعتهم أغانيهم على العموم . وإنى أرجو أن يشمر حضراتهم عن ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون أصولها مدعمين ذلك بكثرة الاطلاع فيها فأنهم من غير شك يشعرون بتقدم فى الأداء الصحيح والنطق الواضح ويزدادون ثقة بأنفسهم فيدرءون عن سمعتهم سهام النقد فلا يقال إنهم يغنون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات فى إذاعتهم رأيت أن أحتفظ بها هذه المرة حتى تصل همستى هذه إلى آذانهم .

وإليك رأيى فيهم من هذه الناحية :

١ ـ أم كلثوم :

تنطق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التى تتغلغل فى

معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها للغناء .

٢ ـ نجاة :

تحافظ على اللغة وأشك كثيراً فى أنها تفهم معنى غنائها .

٣ ـ نادرة :

تستغيث اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح .

٤ ـ محمد عبد الوهاب :

ينطق صحيحاً ويغنى بوضوح ويخرج الألفاظ بنجاح أما المعنى فحسبه فيه أنه كان من تلاميذ « شوقى » تلقى الثقافة على يديه وفى مجلسه .

٥ ـ صالح عبد الحى :

يغنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلمها سواء أكانت صحيحة أم غلطاً ، ولا يعنى بضبطها من ناحية اللغة .

٦ ـ محمود صبح :

من المتمكنين فى اللغة لفظاً ومعنى ويغنى بوضوح وجلاء وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيله

٧ ـ محمد صادق :

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التى يلحنها ويلقيها صحيحة ، ثقافته العربية متوسطة ، يهتم باللحن أكثر من اهتمامه باللغة .

٨ ـ ابراهيم عثمان :

ترديده عدداً مخصوصاً من الأدوار وتخصصه فيها جعله يلم بمعناها بمضى المدة . ولسنا نعلم مدى استيعابه لمعانى الأغانى الجديدة التى يكرهها هو كرها شديداً وربما كره من غناها .

٩ ـ عزيز عثمان :

يبدو أنه يفهم ما يغنيه وربما كان ذلك لا لقوته فى اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافى التغنى بها من أساليب تصادف هوى فى نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

١٠ ـ عبد الغنى السيد :

أشد المغنين حاجة إلى تصحيح لغته وإتقان شكلها فليجتهد .

١١ ـ احمد عبد القادر :

لايمتاز عن سابقه وله أن يبذل جهده فيتقى اللوم .

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليوسنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خفر البوليس مصر

مساء عبده السروجي

الاثنين ١٥ يوليو

الآنسة أم كلثوم

حفلة بيانو منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كمان منفرد ـ فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كمان منفرد ـ فاضل شوا

مساء أوركستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحميد توفيق

حفلة فلوت منفرد بمصاحبة

بيانو „ اتناسا ،،

مغنى وآلات . السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهراً موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينه حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء مغنى وآلات . محمد صادق

حفلة عود منفرد ـ رياض السنباطي

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الغنى السيد

أغانى شعبية تلقيها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كمان منفرد ـ فاضل شوا

الاربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحي

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى اليد المصرية بقيادة

محمد بدوى ومحمد الصبان

الشيخ على محمود ومذهبجيه

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهراً أوكستر محمد حسن الشجاعى

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد وتختها

حفلة عود منفرد ـ رياض السنباطي

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الخفر

مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة بيانو منفرد ـ فؤاد حلمى

مساء الآنسة ليلى مراد

بيانو منفرد

الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كمان منفرد . فاضل شوا

الاربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحي

قانون منفرد . كامل ابراهيم



موزار

MOZART

٥

ـ أين ؟

ـ حفلة فى جمعية فينا للفن الموسيقى ، يخصص دخلها للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا أعتقد أن أحداً من نوابغ العازفين ومشهوريهم يمتنع عن الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمحتاجين والفقراء . وفى هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضاء الجمهور عامة ، ورضاء القيصر خاصة ، وهو ما نسعى إليه .

ـ مستعد ، يا مولاى ، لأقامة هذه الحفلة ، بل أصمم على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المطران عليها . . !

ـ برافو . . أما موافقة ذلك السيد العظيم فسنحصل عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شىء تنوى عزفه فى ذلك الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أهبتك ؟

ـ مولاى صاحبة العصمة ، سأعزف فى تلك الحفلة شيئاً صُغْتُه من قلوب الناس ، فلا يُعزف حتى تهتف قلوبهم وتتصايح جوانحهم .

ـ ذلك مبتغاي ومنيتي . وإليك البيانو الخاص بى أضعه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

ـ يسرنى ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغمات تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك العجوز ، فانحدر بمقعده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الألهام قد تفجر ، فأروى بسحره السماوى تلك النفوس الظامئة المتعطشة إلى السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بحلاوة فنه فظل يتنقل من سحر إلى سحر ، ومن بُهر إلى بهر ، ونفوس مستمعيه تتنقل معه بين السحر والبهر هائمة حَيْرى كأنما ترف فى الملأ الأعلى ، حتى إذا عاودت الذكرى موزار ، اندفع يعزف الأسى رنيناً ، ويوقعه على النغمات أنيناً ، هنالك فاضت العيون وسحّت الآماق ، وخرّ موزار من هول الأسى صَعِقاً .

يا للهول ! سقط الفنان . وبُهت سامعوه فانعقدت

ألسنتهم. وساد الحجرة سكون رهيب، فكأنها انقلبت ضريحاً... ياللشفقة والحنان!! هذا الأستاذ جلوك تكاد تغرقه عبراته. وتخرّقه زفراته. يجهش بالبكاء، بكاء الفرح الذى أحيى فيه ميت الامل. وبعث الرجاء المقطوع.

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه بين ذراعيه، يُقطّع وجنتيه تقبيلا، ويقول فى صوت تخنقه العَبْره.

- أى ولدى وأستاذى موزار! أعدت إلىّ سعادتى، بل وجدّدت شبابى فاسمح لى أن أشكرك، وأن أُمجّد عظمة الله فيك.

فنهض موزار وعانق الأستاذ الأكبر، وأطال عناقه فقال جلوك:

- هذه اللحظة يابنى، أجمل أيام حياتى، الآن فليظهر الايطاليون. وليتبجحوا بفنهم، موزار! أنت مخلد المانيا فى موسيقاها، أنت رافع ذكرها... أيتها الموسيقى الايطالية!! عليك رحمة الله.

خرج موزار من بيت النبيلة تون مشيعاً بالاجلال والاحترام. مرموقا بالرعاية والعناية، يكاد كل قلب من قلوب مودعيه يقفز وراءه. أما النبيلة وزوجها الكريم فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما. وأن يديم مودتهما ويزورهما بغير سابق إخطار. فشكر لهما عطفهما واندفع يسير مشرّد الفكر، هائم الخيال.

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التى تستحب فيها النزهة والرياضة، فاختار موزار أن يقطع المسافة فى أوبته سيراً على الأقدام فمشى. وبينما هو يقطع الخطى مشغول الخاطر، مزدحم الأفكار. إذ بفتاة فى بزة حسنة ووجه جميل. تعترضه فى طريقه وتقف أمامه قائلة:

- إن لم يخطئنى الحدس فانت السيد موزار، أأنت هو؟

تراجع الفنان مذعوراً. ولم يعرف أن يرد جواباً فقال:

- لا أدرى إن كنت.

- أؤكد أنك موزار! ألم تعد تعرفنى؟ أنا جوزيفين

- باسم القديس بمبا ستوس!!.. الآنسة وبير! ماذا؟ نعم؟ من؟ ولكن.. لماذا؟ من أين؟ وإلى اين؟ عجباً! كيف ذلك؟

ثم تصافحا. وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع وقال لها.

- أتسمحين....؟ ويلى لا أكاد أملك نفسى.. ولكن أيتها العذراء لابد لى أن أقبلك.

- كلا. كلا ياسيد موزار. يجب أن تفكر. أن الناس حولنا كثير.

- ناس؟ أى ناس؟ وما يضيرنى وجود الناس هنا وهناك؟ يجب أن أحتفل بهذا اللقاء على أية حال.

وعجب المارة وأخذهم الدهش أن يروا شابا يُقبّل فتاة على قارعة الطريق عنوة وهى تمانعه، حتى قال أحدهم مُعرّضا بهما:

- أهذا شىء فى الأمكان الحصول عليه فى مكان آخر أين الخجل والحياء؟ لقد غاضا من وجوه شباب اليوم.!! ياللتعرّة وسوء الاحدوثة!!

لم تبلغ هذه الكلمات مسامع موزار، لانه. كان مشغولا بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التى أحبها فهجرته، ولذلك واصل حديثه يقول لها.

- كيف حالكم جميعا؟ الوالدة؟ وشقيقتك كونستانسه؟ وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لويزا؟

ـ حالنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء، نمشى قليلا ثم نتعثر ، وإنك لتعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى رحمة الله ونحن نسافر من بلد إلى بلد وراء لويزا حتى استقر بنا المقام وراء ها هنا فى فينا فتركتنا وشردت منا .

ـ تركتكم ؟ يالهـا من قاسية متحجرة القلب ! عزاء وصبراً . فلقد تركتنى أناأيضاً ، لعلها تكون موفقة سعيدة الحال مع ذلك الولد المغرور لانج . لقد رجعت بالذكرى إلى المـاضى ، وتصورت ما كنت أحيط به تلك المرأة من الحب والاحترام ، وراجعت مابذلته لها وماتحملته فى سبيل إرضائها ورغدها... ولكن حسبى الآن هـذا... ذلك زمن مات وانقضى... يا لها من ذكرى مؤلمة موجعة !! خبرينى ، كيف تعيشون ؟ ومن أى مورد تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم ؟

ــ لنا الله ياموزار ، إن الوالدة تجاهد دائماً ، وتستنفد قوتها فى تأجير الغرف ، فآنا تربح . وآونة تخسر ، ونحن نسـاير الأمور فنعيش من رذاذ الحياة أملا فى أن ينهمر الغيث .

ــ وأنتن ؟ ثلاث فتيـات ، شابات ، قويات ، ألا تصنعن شيئاً ؟

ــ علينا أشغال المنزل وهى كثيرة ، وليست الوالدة فى غنى عنا ، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال اليوم ، أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لاتقوى على العمل

***

جلس كلاهما يتساقطان الحديث ويسترجعان الذكريات .

بدأت معرفة موزار بأسرة ويبر فى مدينة مانهيم بألمانيا ، يوم كان فى حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية « النوتة » فجىء له بالسيد ويبر العجوز ، وكان رجلا عمدة فى هذا العمل ، حجة فى الدقة فيه ، مؤتمن الجانب فى أدائه . كان طبيعياً أن يتردد موزار على بيت ويبر ويداوم الزيارات لينجز عمله . فنشا من تردداه وزياراته للبيت أن علق الآنسة لويزا كبرى بنات صاحب البيت وكان إعجابه بها يزداد يوماً بعد يوم ، نظراً لرخامة صوتها وحلاوة نبراته وجمال نغماته ، فقرر أن يعلمها الموسيقى ويهيئها للأوبرا . أخلص موزار فى تعليم الفتـاة وبَرّ فى تخريجها . وأوقد حبه لها شعلة فى فؤاده لفحت قلب الفتاة وخلقت منها مغنيـة بارعة دوّى فى الأوساط ذكرها ، ووثقت رابطة الحب بين قلبيهما فأصبحا عشيقين .

غير أن الحياة المسرحية مُخطرة ، وأساليبها فتانة جارفة فطالما فتن بَهرَجُها ألباب الشباب وخلب عقولهم فانحرف بهم إلى الغىّ وعدم السـداد ، وجرّهم إلى طول التحسر والأنين .

ولقـد بهرت تلك الحياة لويزا وتملكت مشاعرها ، فعلقت ممثلا اسمه لانج (*Lange*) كان موزار يمقته ويكره النظر إليه . وقد أعماها الحب وغَشّى على بصيرتها فنسيت جميـل موزار وما أسـداه إليها من معروف ، وتزوجت من لانج وطافت معه أنحاء الدنيا .

كان طبيعياً أن يغضب موزار . بادى الرأى ، من عقوق هـذه الفتاة ونكرانها جميـله الذى أدعم به أساس سعادتها ، ومكّن لها من نعيم الحياة . غير أن كبرياءه الفنى تغلب على عاطفته ، وبره بأبيه وشدة حبه له جعـله يصغى إلى نصيحتـه ويخضـع له فنسى نسياناً لا عـودة للذكرى فيه .

***

ـ أين تسكنين ؟ سأوصلك قليلا .

ـ فى ميدان بيتر *Peter* فى البيت الذى ترعاه عين الله .

ـ حسن ـ أتسمحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية أفراد الأسرة ؟

ـ سيدى ذلك شرف كبير تطوق أعناقنا به .

***

تقيم العجوز ويبر مع بناتها الثلاث فى منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العيلات الموسيقية القديمة، حيث يبدو فى الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى. والعناية بالفن، فالحجرات بديعة التنسيق، جميلة الترتيب، أرضها وحوائطها مزدانة بالآلات الموسيقية المختلفة، وعلى الجملة فكل شىء فيها رائع نظيف يدخل على النفس البهجة والسرور. ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعتها أيدى الأوانس من أبناء ويبر.

كانت هذه الاسرة تسكن فى حجرتين خاصتين من طبقات هذا البيت، وكان بهذا الطابق حجرة ثالثة تشرف على سطح كنيسة بتر معدة للايجار، مدخلها من دهليز السلم مباشرة، فلا يتحتم أن يتصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا يجوس مسكنهم، ولا يختلط بهم. وتلك كانت رغبتهم قطعاً لألسنة السوء، ومنعاً للأقاويل، وإبقاء على أنفة أهل الفضيلة وكرامتهم.

كانت الأم ويبر ربعة القوام بادنة، لها عينان سودان وأنف أحمر ناصع. ليس فى مظهرها ما يغرى. جلبابها منقوش يستره فوطة من فوط المطبخ مليئة ببقع الدسم، وفى قدميها حذاء من الصوف مرقع كثير الترقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء، وهى كثيرة الحركة، دائبة التنقل بين طوال اليوم.

أما جوزفين، هذه التى تسامر موزار، فكانت فتاة خلابة لعوبا، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمة الثغر مشرقة الجبين، طلقة المحيّا. فاتنة الحديث، ساحرة العيون، تعنى جهدها بزيّها وهندامها، جل أمانيها أن توفق إلى زواج سعيد تتذوق فيه سعادة الزيجة وبر الأمومة، وكانت لذلك تبذل الوسع فى تجميل كل ما يبدو من أعضائها، ولا تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح.

وكانت أمها لا ترى فى ذلك بأساً لأنها تعتقد أنها جميلة ويجب أن يصيب جمالها زوجاً سعيداً. وإذن فقد سلمت اليها قيادة البيت وتدبير شئونه، وفات العجوز أنها لابد واقعة تحت سيطرة الفتاة، إن عاجلا وإن آجلا.

وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم فى مدارس الراهبات، وتدرس التدبير المنزلى، ونظراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شىء من الأعمال المجهدة التى يتطلبها تدبير البيت وحاج ساكنيه.

وإذن فالآنسة كونستانس - وسطى البنات - كانت المحور الذى تدور عليه حركة البيت. فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً، وتقضى حوائج السكان كافة، وتحافظ على نظام الغرف. وتلاحظ الطبخ والغسيل والكنس ومسح الأبواب والنوافذ. وعلى الجملة كانت تباشر الحركة العامة فى البيت فلا تكل ولا تمل، وكانت أول من يستيقظ صباحا، وآخر من يرقد مساء.

وكلما أضناها التعب. لذعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس، فى عنف وشدة فتمتثل طاعة لأمها وتسكينا لخاطرها وحبا فى السلام

كانت الساعة السادسة مساء عندما قصد موزار إلى ميدان استيفان، مارا بشاع جرابن، ثم عرج على ميدان بيتر حيث اهتدى فى سهولة إلى البيت الذى « ترعاه عين الله » وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل « فى الطابق الثانى من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للأيجار إلى سيد محترم. المخابرة مع البواب »

ما كاد موزار يفرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل فى رداء أزرق وقلنسية مطرزة يقول له

— عم مساء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها ويبر ، بناتها الثلاث من أظرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لايستهان بها . وليس ثمة مايضايقك فللحجرة مدخل خاص منعزل يحجب زائريك وضيوفك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوفهم ! أرجو أن تكون فهمتنى ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تسليته فى منزله ، وماقيمة أربع ريالات فى سبيل هذه الحرية فى السكنى . . . هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى البواب من وصفه قال

— سأرى تلك الغرفة ، أليست فى الطابق الثانى ؟

— بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحدك ، فان السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها .

— لابأس . تفضل

صعد كلاهما السلاليم الضيقة ، وجذب البواب حبلا فدق جرس باب السكن ، وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس مجعد الشعر فقال البواب .

- يا آنسة كونستانس ، لقد احضرت لكم سيدا جميل الطلعة يرغب فى تأجير الغرفة .

- اذهب به الى المدخل الخاص . ثم أقفل الباب فى سرعة سمع بعدها موزار همسا وغمغمة لم يفهم منها شيئا

أسرع كلاهما الخطى حتى وقفا أمام باب الحجرة ، وما لبثا أن فتح الباب ورأيا إلى جانبه الآنسة كونستانس فى ثياب العمل ، وكانت الحجرة مضاءة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

- أرجو أن تتفضل وتجلس قليلا ، فان الوالدة لاتلبث أن تجيء .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الآنسة بأن أولاها ظهره وظل يتنقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحوائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الآنسة كونستانس قائلا :

- اى عزيزتى كونستانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

- وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبطت بك إلينا من نعيمها ؟ ياالهى ؛ أهذا موزار حقاً ؟

ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما البواب فقد اذهلته دهشة كونستانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقيسه من رأسه إلى قدمه ثم قال :

ماهذا ؛ ماذا أرى ؟ فقال موزار :

- ياعزيزى البواب ؛ لاتغضب ولا تندهش . إنى لا أرغب فى تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أداعبك مداعبة بسيطة ، وأمزح معك قليلا . إنى أعرف أسرة ويبر معرفة وثيقة من زمن طويل .

- ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعباتك عن شخص غيرى . . . ما شاء الله . . أيليق بك أن تهزأ بشيخ ضعيف مثلى ؟

- هون عليك ، يابوابنا العزيز . فسأعوض عليك تعبك خذ هذا الريال أجراً لذلك المزاح
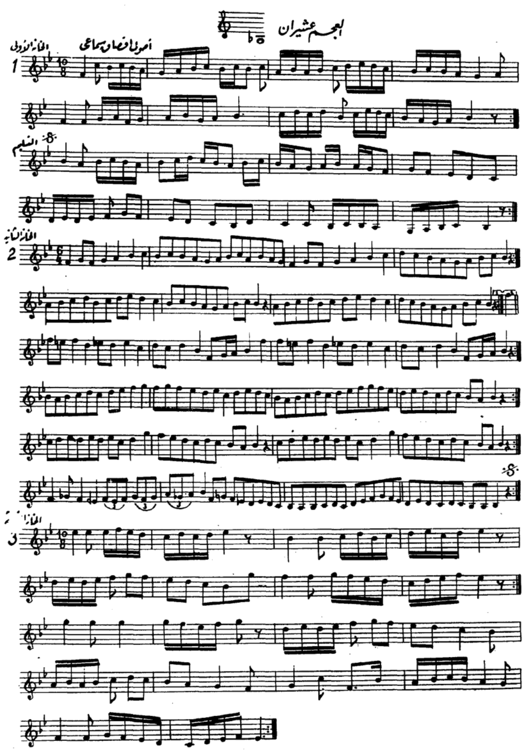
تناول البواب الريال وهو لا يكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتمى على قدمى موزار وهو يقول

- اسمح لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت الىّ احسانا ندر أن أراه وإنى على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك يتبع

4 الخانة الرابعة



سماعي عجم عشيران أمين أغا



الخانة الثالثة

الخانة الرابعة



بشرف عجم عشيران أمين أغا

من سجل المعهد

العجم عشيران

الخانة الأولى

1

I

II

التسليم

I

II

الخانة الثانية

2

I

II

que par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est à l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre couleur orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art.

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments à tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'emploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accommodent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fxes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de l'en déloger. Le déraciner de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Nai, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la musique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intervalles de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande.

Nous ne craindrons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépends de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux, pourrait, à mon avis, être comparée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue orientifique.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourrez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisées nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous liez notre musique à ces instruments ou si vous la reléguez dans ce seul style de composition, vous la condamnerez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs, dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdire puisque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémil Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émoi et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoique ce soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux

te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

\- - -

Il est à noter que **les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.**

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en détail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'inclure ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justesse avec lesquelles ce rapport est établi qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un juge pétri d'honneur et de justice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparait clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

1) La crainte que cette introduction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose.

2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissez-nous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même œil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiraton.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attrayant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'à dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions.

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, un ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur ».

Tendez-nous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments ; et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annihiler no-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 5. **1ère Année.** **16 Juillet 1935.** **P.T. 2.**

L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

Entre partisans et adversaires

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr. Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entr'autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport général soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

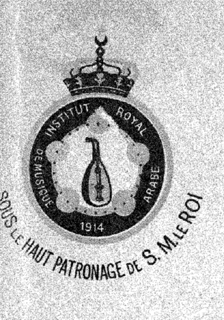
« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendrait à subir ; ils disparaitront en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode; l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathie ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

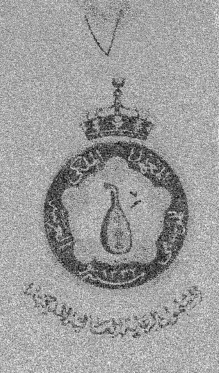
**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**

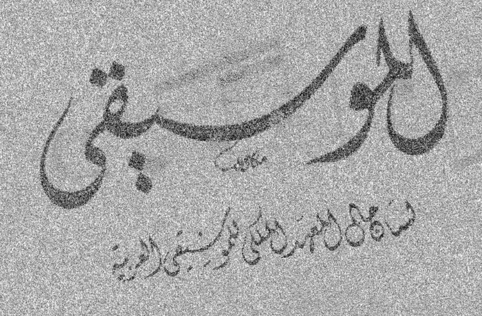


La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph. D.




الموسيقى
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

الثمن ٢٠ مليما

العدد السابع

القاهرة فى ١٧ جماد أول سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفني

الادارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي : اغاني

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى فى سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

في هذا العدد

كلمة المحرر

فلاحو الجيش

وما لنا لا نتبسط فى القول ونُفاكه القراء ، وعلى الأخص » إخواننا الموسيقيين ؟

سنتفكه ولا نقول إلا حقا ، وإذا توجهنا بالتخصيص فى هذا الحديث . إلى أهل الفن من الموسيقيين ، فذلك لأنهم عمدته ومِساكه

وما حيلتنا والموسيقى لم ترحم أهلها ، فأيام السِّلم عناء ، وأيام الحرب شقاء ، ومن عجَب أنهم ، على هذه الشقوة ، جد مغبوطين . ألم تر إلى الناس يزعمون فيهم الجـذل الدائم ، والحبور المقيم ، لأنهم ، فيما يتوهمون يقضون أيام الحياة فى طَرَب يُسْلِى الهمَّ ، ويُجْلِى الكرب ، ويُسَرِّى الغم ؟

وشهد الله أن الموسيقيين فى ذلك مظلومون ، فهم يقضون أعمارهم ، حتما ، فى التلحين والتغنى ، أشبه ما يكون ، بالممثل الذى يضحك الشهود وصدره يضيق بالكآبة ، وقلبه يفيض بالألم ،

فى درس من الدروس الموسيقية الأولى التى حصّلتها ببرلين ، جلست إلى أحد الأساتذة الأجلاء أتلقى عليه العزف « بالفلوت » عمليا ، حتى إذا بلغت فى النوتة علامة « التريبل كروش » وهى من علامات سرعة الايقاع ، أسرعت فى العزف كما زعمتُ أن تؤديه تلك العلامة .

هنا لك ضحك الاستاذ وقال « أمسِكْ » .

قلت ماذا ؟ وفيم ضحكك ؟

قال « جاريتَ فلاحى الجيش وشابهتهم فأضحكتنى وأثرت فى نفسى ذكرى .

قلت وما شأن فلاحى الجيش فى الموسيقى ؟ والعزف بالفلوت خاصة ؟

قال إذن أحدثك . يزعم كثير من الناس أن الموسيقى لهو وطرب وأن المشتغلين بها ، علما وفنا ، فارغو البال ، يمتعون بالأكل واللهو ، وادعون لا يَشغَلهم من عناء الدنيا كدٌ ولا إعياء . وهم فى ذلك يحكون على ظواهر الأشياء لا يتعرفون كنهها ، ولا يفقهون مَخبرها . نشبت الحرب العظمى واضطرم سعيرها ، فاذا أهل الموسيقى شبابا وكهولا وشيوخا ، مجندون يدفع بهم إلى ميادين القتال ليقوموا بنصيبهم فى الذياد عن بلادهم ، والدفاع عن أوطانهم وشرف أمتهم .

قلت وما حيلة الموسيقيين فى الحرب وأدواتهم لا ترد مهاجما ولا تدفع عدوا ؟

قال : لا تعجل ، فوالله لكان حمل السيف أهون مما تَصَبّونا فيه ، فقد وكلوا إلينا فِرَقا من الفلاحين المجندين نعلمهم الموسيقى ، ونعلمهم فى أقصر الأزمان ، ليبعثوهم إلى القُوى المتحاربة ليروحوا عنها وقع اشتجار الأسنة ومنازلة الأعداء .

ياللهول : ما كان أقسى هذا الواجب وأشد وطأته ! جيش تضنيه الحرب ويجب الترفيه عنه ، والحُكم عسكرى لا هوادة فيه ولا رحمة ، والفلاحون ألسُنٌ طوال وآراء قصار ، فتخيل يا ولدى أية مشقة عانينا وأى هَول جُزنا !

والذى ساقنى إلى هذه الذكرى أن الفلاحين حين كانوا يصلون إلى علامة « التريبل كروش » كانوا يسرعون فى التوقيع كأنما يطيرون ، كما كنت تفعل اليوم فأضحكتنى وذكرتنى ، وليست دلالة هذه العلامة فى سرعة الايقاع غير مقيدة وإنما للسرعة فيها حدود ومقاييس »

وإذن ، أيها السادة الموسيقيون ، أنتم عُدة من عُدد الحرب ، ووسيلة من وسائلها لا غنى عنها ولا مفر منها فما رأيكم إن جرّت الحرب الايطالية الحبشية اشتباك مصر فيها ، وساقوكم إلى ميدانها تقومون بهذا النصيب المفروض ؟

أليس حسبكم ما تعانونه فى أيام السلم من الكد والمشقة ، حتى تقاسوا أمرا صعب المراس والمزاولة ؟

وما رأى أولئك الذين يتوهمون فى الموسيقيين الدعة وفراغ البال ، وهم من حرب العيش فى تبلبل واضطراب ؟

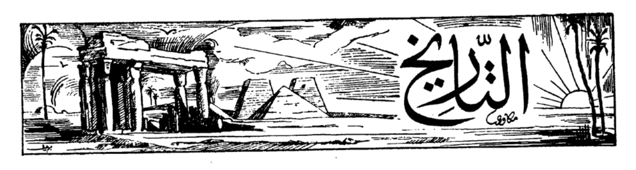
أيها الموسيقيون ! لامفر من الهم إلا إلى الهم ، فوطدوا أنفسكم على احتمال الأعباء ، وإن ثقلت ، فما ذلك بمنقصكم شيئاً ، فما أنتم أولاء اليوم تتجرعون الغصة وتشرقون بها .

أخشى أن أكون قد أخفتكم ، وأنزلت الرعب فى قلوبكم ، وإذن فلا بد من أن أتلمس لكم من الأمر مخرجا .

فكروا معى ، وأنعموا التفكير .... لقد وصلنا .... الراديو ، أيها السادة الموسيقيون ، يجب أن يجند الراديو ويحشد إلى ميادين القتال ! ! أليس الراديو ناعم البال فى السلم ، قرير العين ، رغيد العيش ؟ فلم لايذوق من أيام الحرب صابها وعلقمها ؟ أخلق الراديو للرفاهية ، وخلق الموسيقيون للبؤس والشقاء ؟

نعم ، الراديو ، وشريط ماركونى علتكم فى السلم والحرب والأمر لله .

دكتور محمود أحمد الحفنى



الدولة الوسطى وعصر الهكسوس

اتصال مصر بالمدنية الاسيوية

لم تكد الدولة القديمة تفسح مكانا للدولة الوسطى حتى نشطت مصر إلى استخراج المعادن من المناجم الممتدة فى الصحراء إلى شبه جزيرة سيناء . وأخذت العلاقات تتزايد بينها وبين سوريا .

آلة الكنارة

وعلى أثر ذلك شوهد فى مدافن بنى حسن ، حوالى سنة ٢٠٠٠ ق . م نقوشا تمثل الرعاة السوريين لأول مرة ، يجوبون الأراضى المصرية .

وفى هذا الوقت ظهرت فى مصر ، لأول مرة أيضا ، آلة الكنارة وهى آلة وترية سنأتى على ذكرها تفصيلا فى الكلام عن الدولة الحديثة حيث عم استعمالها ، هى وما جد عليها من الآلات الموسيقية .

عصر الهكسوس

ما انتهى الحكم إلى الأسرة الثالثة عشرة ، فالرابعة عشرة حتى تخاصم أمراؤها ، وتنازعوا أمرهم بينهم . كل يجاهد للملك والاستيلاء على التاج ، فأدى تنازعهم إلى اضطراب الحكم واختلال الأمن ومكّن الهكسوس من احتلال مصر .

والهكسوس قوم من آسيا ، يعرفون عند العرب بالعمالقة . انتزعوا الملك وانتشر سلطانهم أثر سقوط الأسرة الرابعة عشرة ، وامتد حكمهم طوال أزمان الأسرات الخامسة عشرة والسادسة عشرة والسابعة عشرة .

ظلمة عصر الهكسوس

كان عصر الهكسوس عصرا مظلما فى التاريخ المصرى أسدل فيه ستار كثيف غشى على حوادث مصر ولم يخلّد لنا من أيام حكمهم أثرا من كتابة أو نقش ، على أنهم حكموا قرنا كاملا ، تمكن المصريون فى نهايته من طردهم بفضل ظهور الأسرة الثامنة عشرة حوالى سنة ١٦٠٠ ق . م . فى قوة وبأس وجهاد عنيف ، وأنشأت الدولة الحديثة ، فارتفع ذلك الستار المظلم الذى حجب عصر الهكسوس وعاد التاريخ المصرى إلى جلائه ووضوحه .

ولقد قيل فى سبب غموض عصر الهكسوس ، وعدم عثورنا على أية كتابة أو نقش لهذا العصر ، إن المصريين ، وكانوا شديدى الكراهية للهكسوس ، حتى كانوا يلقبونهم بالرعاة . وبالكفرة ، وبالطاعون ، احتقارا لشأنهم وامتهانا لهم ، وإزدراء بأولئك الأجانب الذين اغتصبوا ملك البلاد

وقيدوا حريتها ، نقول إن المصريين ما كادوا يستعيدون سلطانهم ويستردون ملكهم ، ويطهرون بلادهم ، حتى أبادوا مخلفات ذلك العهد البغيض ومحوا كل أثر يدل على الهكسوس .

موسيقى الدولة الحديثة

تأثر مصر بالمدنية الأسيوية

رفع الستار وأزيح ذلك الحجاب الكثيف فأذا مصر قد اتصلت بالمدنية الأسيوية اتصالا وثيقاً نشأ عن فتوحات الفراعنة الأقوياء ، ملوك الاسرة الثامنة عشرة ، الذين توغلوا فى أرض الجزيرة وامتدت أملاكهم إلى قلب آسيا الصغرى فانتقل الكثير من المدنية الأسيوية إلى مصر وتسابق الملوك المغلوبون على أمرهم يقدمون إلى فراعنة مصر ما يتقربون به زلفى ، ويوالونهم بنفائس الهدايا فأثر ذلك فى الموسيقى تأثيراً قوياً ، وأصبحنا نرى فى بلاط الملك فرقتين موسيقيتين إحداهما مصرية والثانية أسيوية ، بل ونرى الجوارى يتزحن إلى بلاط الملك بآلاتهن الموسيقية الأسيويه ، وفى وجودهن بالقصر الملكى رمز إلى التطور الذى أصاب البلاط والطبقات المصرية العليا ، وإلى مقدار تأثر مصر بالمدنية الأسيوية . والموسيقى وهى مرآة تنعكس فيها نفسيات الشعوب وما يجرى عليها من التقلبات أصدق محدث عن الانقلاب النفسى الذى حدث فى ذلك العصر .

وبالصفحة المقابلة رسم تخطيطى للتاريخ الموسيقى عند قدماء المصريين ، رمزنا فيه باللون الأزرق إلى طابع موسيقى الدولتين القديمة والوسطى ، دلالة على ما كانت عليه تلك الموسيقى من هدوء واعتدال . كما رمزنا باللون الأسود إلى عصر الهكسوس المظلم ، وباللون الأحمر إلى تطور طابع الموسيقى فى الدولة الحديثة .

طابع موسيقى الدولة الحديثة

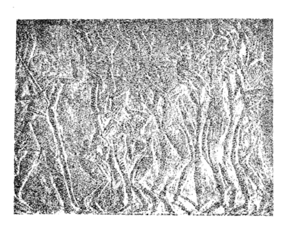
قامت الدولة الحديثة فتغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاما عما كانت عليه فى عهد الدولتين القديمة والوسطى . فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى . وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات ، كذلك تبدلت الآلات الموسيقية فى كثير من أنواعها وما تبقى من الأنواع القديمة دخل عليه كثير من التغيير فتعددت أنواع آلة الصنج ، وكبر حجمها ، وزاد عدد أوتارها كثيرا بالرغم من أن مركز هذه الآلة كان ثابتاً جداً فى مصر لاستعمالها فى العبادة وما أكسبها ذلك من الأهمية الخاصة لحفظها بعيدة عن المؤثرات الخارجية . وبرغم هذا التحفظ الشديد لم تستطع آلة الصنج العزلة وعدم التأثر بهذا التطور . وعم انتشار آلة الكنارة . وحلّ المزمار المزدوج الحاد الصوت محل النای الطويل الهادىء . بل وأصبحنا لا نرى لهذه الأخيرة « النای » رسماً فى النقوش الفنية التى خلّفتها لنا الدولة الحديثة والعصور التي تلتها . وإن النای ، وإن لم يختف تماما إلا أن قيمته الفنية ضؤلت واقتصر استعماله على

رسم تخطيطي
للتاريخ الموسيقي عند قدماء المصريين

لون الطابع الموسيقي			حوالي سنة
		قبل الأسرات	؟؟
	الأسرة الأولى — الدولة القديمة		٣٤٠٠ ق.م
	الدولة الوسطى		٢٠٠٠ ق.م
الهكسوس	الدولة الحديثة		١٦٠٠ ق.م
		ليبيا - اتيوبيا - آشور	٩٥٠ ق.م
		ملوك سايس	
		الفرس	٥٠٠ ق.م
	الأسرة الثلاثون	اليونان	٣٤٠ ق.م
		الرومان	٣٠ ق.م
			الميلاد

الطبقات الدنيا من الشعب ، كما هى الحال دائماً فى اضمحلال الآلات الموسيقية . كذلك كثرت أنواع الطبول والصنوج والصاجات والدفوف .

ولقد أصبحت الموسيقى التى تؤديها تلك الآلات الموسيقية الجديدة فى ذلك العصر حادة مبالغة فى الحدة كثيرة الضوضاء . ويتجلى ذلك فى نقوش تلك العصور سواء فى موسيقى الرقص ، أو موسيقى الولائم ، أو موسيقى البلاط الملكى . ومما يلفت النظر ، فى ذلك العصر أيضاً ، السرعة الشديدة فى الحركة ، فالعازفات والراقصات كانت حركاتهن أكثر نشاطا وأشد سرعة من ذى قبل . ولقد صورت لنا بعض النقوش عازفات كأنهن مساقات أو سكارى من نشوة الطرب « صورة ١ » تمثل رقص الموتى ، بالدفوف والقضبان المصفقة ، من نقوشات الدولة الحديثة « سقارة » .



صورة ١

« وصورة ٢ » وهى لحفلة راقصة من نقوشات الأسرة الثامنة عشرة فى طيبة .

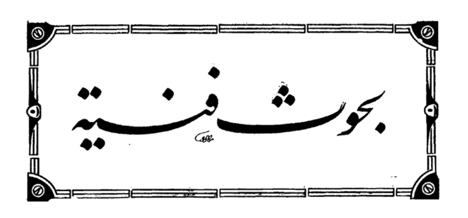
وإنك لترى فى الصور أن السيطرة فى الموسيقى للجوارى الرقيقات فقد صارت اليهن تلك المهنة ، لا فى مصر وحدها بل وفى آسيا أيضا ،

صورة ٢

وقد تغير السلم الموسيقى ، كما سنبينه فى حينه ، فبعد أن كان القديم خماسيا أى مؤلفا من خمس درجات أصبح السلم الجديد سباعيا ، وهو السلم الشائع استعماله الان فى جميع ممالك العالم المتمدنة تقريباً .

وسنفصل ، فى الأعداد المقبلة إن شاء الله ، أهم الآلات الموسيقية التى كانت تستعملها الدولة الحديثة .





الموسيقى

للعالم المحقق والقانونى الضليع
حضرة صاحب العزة الأستاذ
محمد نجيب المصرى بك

إن عادة إرسال الأصوات الموسيقية، بدأت وشاعت بين آبائنا الأولين بباعث الفتون ، والأغواء ، وسحر الألباب وخلب العقول . وبهذا اشتركت مع أقوى انفعالات النفس وأفعل الشعور : الحب ، والفخر ، والنصر .

أرأيت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقاً ومطبوعا فى الخلقة . وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم بأهة ، وتصعد حنين الشوق بأنة ، واندلاع لهيب الهوى بزفرة ، وتفجر نعرة الكبرياء بزجرة : حس مفطور ، وشعر صامت مبناه صغير ، ومعناه كبير ، ولفظه قليل ، وفعله كثير .

الصوت ـ من قديم ـ مظهر البيان على سذاجته ، ووصف الأحساس على فروده وأحديته .

ارجع النظر إلى الصبى تجده يدندن قبل أن يعرف الكلام . إذا تألم هنَّ ، أو فرح حن ، وليس ببعيد ، بل يكاد يكون يقيناً ، أن أوائل سلالة الأنسان وآباء أول الزمان كانوا يعلنون انفعالهم بصيحات ترنم من قبل أن يكون لهم لسان مبين ، وفيهم فصيح كليم .

ولك فى بعض الحيوان شاهد ، فقد تسمع له صيحات تقليدية ، وهتفات ندائية ، بل بغمات منطوقة تكاد تكون ملفوظة . ألم تر كيف تبغم الغزالة عند إظهار حنانها على طلوها (١) ؟

إن كثيراً من البهم تتباغم للداعى والظرف ، وعليك بحديقة الحيوان . وهنالك ترى وتسمع .

لا توجد حدود فاصلة فى الترتيب الوجودى الأنسانى بين الأشارات وتقلصات عضلات الوجه وصيحات الانفعال والأصوات المنطوقة . إن هذا كله يكون وسائل بيان الأنسان ، وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط بعضها ببعض ، وتابعة كل واحدة منها للأخرى .

ولا شىء غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسميات . قد نقصت

(١) الطلو : بفتح الطاء ولد الغزال

من تلك الطرائق والوسائل والوسائط للاستغناء عن كثير منها، فلم يبق من قوتها إلا ما يظهر الأحاسيس الساذجة والشائعة والعميقة والشديدة .

إن ينبوع الصيحات الموسيقية خرج من كلام بعض الأمم المتابع كأنه ترنم، ومن عادة الترتيل، والقصص الغنائى، والرنمة العارضة للنفس عند سهو أو ساعة لهو . وعلى الأخص اللهجة .

اللهجة هى الخطاب ، وقل ولا تخف : هى قيمة الخطيب ، فان أحسنها ارتفع، وإن أساءها وقع، ولو أرسل الآيات . اللجهة هى غناء لم يستتم وضوحاً، بل لحن محسوس مكتوم .

وكم كلمات متشابهات وشبه مترادفات لبثت مختلفات فى المعنى، لا لشىء إلا لفارق اللهجة وكيفية النطق بها.

وإذا ما انتقلنا إلى التقليد الفنّى للصيحات الموسيقية والكلام الغنائى، أولة طرق البيان والتعبير عما فى القلب - ألفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الأصوات المتّزنة - قد أخذت طورا معكوساً. فبعد أن كانت أولية المبادىء أثرية أصبحت فى عهدنا المهذب النقى شيئا أقل مسخا ووحشية باقترانها بالعزف بالملاهى .

إن الأمم حتى المتأخرة وغير الراقية فى زماننا تعرفها وتتذوّقها . فمنهم من يجهلون الموسيقات والعزف، ونراهم يغنون و يرقصون على ضروب الغناء، ومنهم من تستخفهم الموسيقى فيأخذهم الطيش حتى من الدوى . كالسودان وسكان قلب إفريقية .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض حسب داركة كل أمة منهم، وفن الموسيقى يتبع بالطبع درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم فى هذا المقام ، أن أهل سيام يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد من أسرة أو قرية إلا ويتغنى فى روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات فى المناسبات حتى أنهم يسيحون أسرابا وجماعات فيغنون فى رحلاتهم كأنهم فى ليالى أعراسهم وأفراحهم . وكذلك أهل الصين هم كثيرو العناية بالموسيقى، وكان من حكامهم من قديم الزمان وزير للتربية الموسيقية .

ومما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة يغنون ويضربون بمعزف شبيه بمعزف الفراعنة والحبشان ، ألا تدرى ماهو ، هو الجنك ، الهارب ،؟

إن فى اختلاف الموسيقات، والأغانى، وما تفضّله منها كل أمة لآيات للحكم على طبائع البشر ونفوس الناس .

أما وقد عرفت طبيعة وطابع الموسيقى فسنحدثك قريباً عما يوجد فيك منها .

الأوبرا وتطورها

مكاوى

الأوبرا فى ألمانيا حتى منتصف القرن الثامن عشر

الألمان تلاميذ للإيطاليين

لقد رأينا كيف بدأت الأوبرا فى إيطاليا فى آخر القرن السادس عشر . وكيف تطور هذا الفن فيها فأصبح له ، فى مدى قصير ، أربع مدارس مختلفة تتنافس فيما بينها ، واتخذت أوبرات كل مدرسة منها خاصية تعرف بها . وتلك المعاهد الأربع هى مدارس فلورانسا ، وروما والبندقية ، ونابولى .

كذلك رأينا فن الأوبرا يشق طريقه إلى فرنسا على أثر ظهوره فى إيطاليا بسنين قلائل ، ورأينا كيف أصبح للأوبرا الفرنسية فى القرن السابع عشر مايميزها عن طابع الفن الأيطالى ، وذلك بفضل الموسيقار لولى ومَن خلَفَهُ من أعلام الموسيقى فى فرنسا.

والآن نعرض ، فى هذا المقال ، إلى حال الأوبرا فى المانيا فى ذلك الوقت .

ظلت المانيا بمنأى عن هذا الميدان الفنى ، بعيدة عن الاشتراك فى مضماره ، مدة طويلة . وذلك بسبب مشاغلها السياسية والاقتصادية ، فقد كان القرن السابع عشر فى المانيا حافلا بالمشاكل السياسية التى اضطرتها إلى خوض غمار حروب طويلة . أهمها حرب الثلاثين سنة .

سيق الشعب الألمانى إلى ميادين القتال ، وانطلق يذود عن بلاده ويدافع عن حريته ، فلما انتهى من كفاحه ناء بأعباء ثقيلة من مسئوليات اقتصادية وأزمات مالية شديدة كانت نتيجة لازمة لتلك الحروب الطاحنة . فكان بدهياً أن ينصرف الناس عن الفن والاهتمام به .

إلا أنه رغم الضنك والشدة والضيق الذى تملك الشعب الألمانى فقد ظل حكامه وأمراؤه وعلية القوم ، لا يغفلون مسراتهم ولا يخففون حتى من غلوائهم فيها . وكانت الأوبرا الأيطالية خير ما يمتعون فيها بالسماع فامتلأ بلاط العواصم وقصور الأمراء بالأيطاليين من أهل الفن حتى أن كل الأوبرات التى كانت تمثل فى ذلك الوقت كانت إيطالية بحتة . يقوم بتأليفها وتلحينها وغناء أصواتها شعراء وموسيقيون إيطاليون . وكانت لغة البلاط فى ألمانيا هى اللغة الأيطالية ثم صارت اللغة الفرنسية .

وطبيعى أن يظل الشعب بعيداً عن مشاهدة هذه الأوبرات وأن تظل مشاهدتها وقفاً على الحكام وحاشية البلاط من الأمراء وعلية القوم وعلى أسرهم ومن يلوذ بهم. ولقد بلغ من بذخ أولئك القوم أن كان لكل أمير شاعر خاص به ينظم المديح فيه وفى أسرته. بينما كانت كثرة الشعب وهى تنوء بعبء الضرائب الباهظة. عاجزة عن منافسة أولئك الأيطاليين الذين انتشروا فى كل مكان وتملكوا ناصية الفن ودانت لهم السيطرة التامة عليه.

ولمحة بسيطة نعرضها فيما يلى، عن حال الفن فى العواصم وأهم البلاد الألمانية، كافية لتصوير ما كان للايطاليين من سلطان قوى ونفوذ لاحد له :

النمسا

كانت فينا أخصب ميدان فى المانيا ظهرت فيه جهود الأساتذة الأيطاليين وذلك لأنها كانت على اتصال وثيق بالبندقية حتى أن أساتذه الفن فيها « البندقية » كادوا يكونون مشاعا بينها وبين فينا.

ولقد اهتمت فينا بالأوبرا اهتماما كبيرا سيما فى عهد ليوبولد الأول « ١٦٥٨ — ١٧٠٥ ».

وبلغت حد الكمال فى عهد جوزيف الأول وكارل السادس. وكان القائمون على أمر الموسيقى إيطاليين جميعاً بل ولم يكن حظ اللغة الألمانية من تلك الأوبرات إلا بعض تراجم كان يقوم بها أحياناً شعراء البلاط.

وفى الحق أن ذلك العهد ليسجل للايطاليين مابذلوا فيه من جهد، وما أصابوا من نجاح، فلقد بلغ نشاط أحدهم وهو الموسيقار دراجى « Draghi » أن بلغ مالحنه من المسرحيات مائتى أوبرا، وإن كان الكثير منها من نوع الأوبرا كوميك ».

ومن أساطين الأساتذة الأيطاليين الذين تجلى جهدهم وجهادهم فى الأوبرا بمدينة فينا، منتفرى. وكفالى، وشستى.

ميونخ

كذلك كان الحال مماثلا فى ميونخ، فقد كان فن الأوبرا إيطاليا بحتا. فقد استقدم إليها الموسيقار برنباى « Bernbei » من روما ليكون رئيسا لفرقة البلاط ثم خلفه ابنه.

وأهم من ظهر من الأساتذة الأيطاليين فى بلاط بافاريا الموسيقار الكبير ستيفانى « Steffani »، وهو من البندقية « ١٦٥٤ – ١٧٢٨ » كتب أكثر من ١٨ أوبرا مثلت فى ميونخ وفى هانوفر ودسلدورف.

ويمكن أن يقال إن ستيفانى هذا كان لألمانيا مثل ما كان الموسيقار لولى لفرنسا، فقد حاول أن يكون له أسلوب خاص فى التلحين. وصارت موسيقاه مثالا يحتذى فى التأليف. ونجح فى تحلله من فن البندقية القديم فكان لأوبراته طابع خاص تميزت به.

هانوفر

وقد عرفت مدينة هانوفر، قبل أوبرات ستيفانى، أوبرات أخرى فرنسية وإيطالية. وإنما امتازت هانوفر بما كان يظهر فيها الفينة بعد الفينة من أوبرات باللغة الالمانية. ولقد مثلت فيها عام ١٦٨٩ لمناسبة افتتاح دار الأوبرا

إحدى أوابرات ستيفانى مترجمة إلى اللغة الألمانية . وسرعان ما مثلت هذه فى همبورج وفى براونشفايج .

درسدن

كان البلاط فى سكسونيا كذلك مرتعا خصيبا للفن الأيطالى ، وذلك بالرغم من أنه قد ظهر فيه أول موسيقار ألمانى لحن أوبرا ألمانية ، ذلك هو هنرى شوتس « H. Schuetz » وهو سلف باخ العظيم . ولد عام ١٥٨٥ وكان رئيسا للفرقة الموسيقية فى بلاط سكسونيا . لحن أوبرا « دافنى » الأيطالية بعد أن ترجمت إلى الألمانية وكان ذلك لمناسبة زواج إحدى أميرات سكسونيا . ومثلت هذه الأوبرا فى عام ١٦٢٧ فكانت أول أوبرا ألمانية ظهرت . غير أن موسيقاها فقدت ولم تصل إلينا . بل إن غالبية ما لحن من الأوبرات الألمانية قبيل هذا الوقت . وفى القرن السابع عشر بعد ذلك ، ضيِّعت لعدم تقدير الشعب للفن الألمانى .

ولقد جاء تلحين شوتس لهذه الأوبرا « دافنى » على النمط الأيطالى القديم الذى كانت فلورانسا تتبعه .

ومما يجدر بالذكر أن شوتس قد تعلم الموسيقى فى إيطاليا .

لم تقو رواية شوتس على تثبيت الفن الألمانى ، حتى ولا فى سكسونيا وحدها . بل ظلت هذه مركزا هاما للأوبرا الأيطالية حتى تأسست بها فى عام ١٦٨٦ دار للأوبرا على نظام إيطالى بحت .

وأهم من اشتهر فى سكسونيا من الموسيقيين ، الموسقيار أدولف هاستا « A. Hasse » وزوجته . وقد شغل مركزا فنيا هاما . وهذا الموسيقار وإن كان ألمانى المولد والأصل إلا أنه إيطالى النزعةوالتربية حتى أنه ليعد إيطاليًّا فقد تعلم فى إيطاليا ، وعاش فى نابولى معظم حياته ؛ ومات فى البندقية عام ١٧٨٣ .

برلين

كذلك كانت برلين مركزاً هاما لرعاية الأوبرا الأيطالية وإنا لنرى القيصر فردريك الأكبر رغم وطنيته الصادقة ورغم ماأظهره فى حروبه ، التى اشترك فيها بنفسه ، من وطنية قوية قدسية ضمنت له انتصاراته الباهرة ، كان برغم ذلك لا يميل إلا للغناء الأيطالى ويفضله على الغناء الألمانى وله فى ذلك جملة مأثورة ، قوله « خير لى أن أسمع حصانا يصهل من أن أسمع ألمانياً يتغنى » .

هامبورج

أما هامبورج فكانت تعتبر فى ألمانيا كالبندقية لأيطاليا ذلك لأنها كانت معقل الفن وموطن الموسيقى . وقد التقى فيها الفن الأيطالى والفن الفرنسى .

بنيت فى هامبورج أول دار للأوبرا فى البلاد الألمانية جميعاً ، وكان ذلك عام ١٦٧٨ واستدعى الموسيقار كوسر « Kusser » ١٦٦٠ — ١٧٢٧ ، وهو تلميذ لولى ؛ خصيصاً لرياسة فرقتها . فأدى مهمته أكرم وأنجح ماتؤدى المهام .

وإذ كانت دار الأوبرا فى هامبورج أول دار بنيت فى البلاد الألمانية ، فقد كانت كذلك مبدأ عهد الشعب بتذوق فن الأوپرا بعد أن كان التمتع بمشاهدة الأوپرات وقفاً على الملوك والأمراء وعلية القوم . وقد ظهر فى

هامبورج الكثير من هذه الأبرات باللغة الألمانية .

وبلغت أوبرا هامبورج أوجها على يد الموسيقار الألمانى كيسر « *Keiser* » ١٦٧٤ — ١٧٣٩ . فلقد كان يعد فى طليعة موسيقارى العالم . نهض بالفن فى هامبورج حتى أصبح فى مصاف فن المدرسة الحديثة فى البندقية .

ولقد كان لهامبورج سمعة عالمية فى الموسيقى اجتذبت إليها هندل « *Haendel* » الذى كان موضع رعاية « كيسر » فنهج نهجه ، وسلك طريقه ، وكان فضل هندل على الأوبرا الألمانية كبيراً ، سنعود إلى ذكره تفصيلا فى مقام آخر . وبعد أن اشتغل هندل إلى جانب كيسر رَدَحا من الزمن فى هامبورج ، غادرها إلى إيطاليا .

***

وهكذا ، أينما وليت وجهك فى ألمانيا ، ترى الفن الأيطالى ، والأساتذة الأيطاليين يحتلون مختلف البلاد الألمانية بلاطها ، وقصورها ، ودور مسارحها ، ويسيطرون على موسيقاها .

وقد ظلت هذه الحال مدى قرن ونصف قرن . بل إنا لنرى الشعب الألمانى نفسه ، بعد أن تذوق فن الأوبرا لا يعترف لفنان ألمانى بالكفاية ما لم يكن قد سافر إلى ما وراء جبال الألب واتهل من مناهل الفن الأيطالى . بل إننا لنرى كبار الفنانين الألمانيين يتسابقون لتحصيل علومهم الموسيقية فى إيطاليا . بل ولقد اضطر كثير من الموسيقيين الألمان ، مراعاة لرزقهم ، وضرورة كسب قوتهم ، إلى تغيير أسمائهم بأسماء إيطالية مستعارة حتى يموهوا على الشعب بأنهم من أصل إيطالى ليصيبوا منه التقدير الفنى .

ولكن إذا كانت ألمانيا قد ضحت بفنها القومى . هذه المدة الطويلة وتركته فى أيد اجنبية تتصرف فيه طوع إرادتها فقد عوضها هذا الفن الأجنبى عن هذه الخسارة بما بذره فى البلاد من بذور صالحة كان غراسه أكبر أعلام الموسيقى فى ألمانيا أمثال هندل وباخ وجلوك وهايدن وموتسارت « موزار » . ؟

الموسيقى والغناء
في مجالس الخلفاء وبلاط الأمراء الأوربيين

للكاتب الأديب الأستاذ « خلدون »

٢

كان شرف الموسيقيين والمغنين أيام عز العرب ومجدهم في القرون الأولى من الاسلام مستمداً من شرف هاتين الصناعتين وسمو مكانتهما ونفاق سوقهما عند الخلفاء والأمراء ومن إليهم من صدور الدولة وزعمائها . ولقد كان بعض المتشددين من فقهاء العراق يتحرجون من الغناء والموسيقى ولا يرون إطلاق وصف الجواز عليهما ولكن الحجازيين لم يلقوا بالا لمثل هذه الشبهات إذ كانوا أرق طباعا وأزكى نفوساً وأعرف بحقوق أنفسهم عليهم من إخوانهم العراقيين على أن الأمر لم يلبث أن خرج من هذا النطاق الضيق وعظم عن أن يلتزم الوضع الذى أراده عليه الفقهاء من الجدل والنقاش .

ثم جاءت دولة العباسيين وكثر اتصال الفرس بالخلفاء ، والفرس أهل مدنية عريقة ولهم بالغناء والموسيقى ولع شديد . ومن ثم اتسعت دائرة معارف الموسيقى وكثرت مصادرها وأصبح المغنون في عهد العباسيين يتلقون أصول الصناعة عن رجال أفذاذ وأساتذة مبرزين بعد أن كان أسلافهم الأولون من مغني الحجاز يتلقفون النذر الضئيل من أصول هذه الصناعة عن أسرى الفرس خاصة والموالي من غير العرب عامة . وعلى ذلك شرفت الصناعة وشرف أهلها إذ كانوا أهل علم وأدب إلى جانب وصفهم المعروف من الموسيقى والغناء . وحسبك في هذا أن بعض واصفي إسحاق قال عنه : إن الغناء كان أقل بضاعته ، وأن اسحاق كان يدخل على الخلفاء في صفوف الفقهاء والأدباء والشعراء . وقد بلغ به الاعتداد بالنفس أن طلب إلى المأمون أن يرخص له في الصلاة معه في المقصورة ، وهي خاصة بالخليفة وحاشيته المقربين . وقد احتمل منه المأمون هذا ، ولكنه صرفه عنه بلطف وهبة سنية .

وكان مما زاد في شرف الغناء ومكن له في النفوس ، وجعله صناعة محترمة ، محاولة بعض الخلفاء حذق هذه الصناعة وشدة ولعهم بها ؛ وإقدام إبراهيم بن المهدى على تعلم الغناء والحذق فيه ، حتى أصبح ضريب إسحاق عند بعض أهل الفن وخيراً منه عند الآخرين .

وليس من شك في أن اندماج ابراهيم بن المهدى في الغناء وشهرته به وحرصه على التبريز فيه كل ذلك قد أعلى من شأن هذه الصناعة وأكسبها جلالا وخلع عليها من أبهة الملك وبهائه ، فقد كان ابراهيم عريق

فى الاتصال بالخليفة إذ كان ابن المهدى وأخ الهادى والرشيد وعم الأمين والمأمون والمعتصم وذا قرابة ماسة بمن ولى هؤلاء من الخلفاء ، ثم أن ابراهيم نفسه قد رشح نفسه للخلافة وغلب على بغداد زمنا فى أول عصر المأمون . وقد نقل صاحب الأغانى رواية عن ابراهيم يقول فيها أن المأمون لم يعف عنه إلا إكراما لهذا وأشار إلى حلقه ، يعنى بذلك قدرته على الغناء .

ولو أننا جارينا المتشككين فأنكرنا هذه الواقعة واستكثرنا على المأمون أن يعفو عن خارج على الخلافة إكراما لغنائه ، وعلى ابراهيم أن يذهب إلى هذا الفهم فى سر العفو عنه - بقى معنا استساغة أبى الفرج هذه الرواية وعدم إنكاره إياها مما يدل على أن هذا الفهم كان جائزا ولم يكن قائله أو راويه مخترعا أو مسرفا .

وجاء الواثق فأكرم أهل هذه الصناعة وبالغ وأطنب إذ كان مغنيا ذا صناعة معروفة ، وكان رضاء إسحاق عن بعض صناعته لا يعدله شىء فى نظره والواثق هو الذى يقول لأسحاق وهو يبكى . . لو قدرت على رد شبابك لفعلت بشطر ملكى .

وقد أنشأ صاحب الأغانى فصلا عن الخلفاء الذين لهم صناعة معروفة فى الغناء وصدر هذا الفصل برواية تقول إن جميع الخلفاء كانت لهم صناعة معروفة وقد أنكر أبو الفرج هذه الرواية وأحالها على المبالغة والاختراع ثم ذكر الخلفاء الذين أثرت عنهم صناعة وعرفت لهم أصوات . على أن هذه الرواية تدل كذلك على مبلغ شرف الغناء عند العرب وكيف كانوا لا يستنكرون على خليفة من الخلفاء ، حتى عمر بن الخطاب أن يوصف به .

سقنا هذا البيان لندلل به على فضل صناعة الموسيقى والغناء عند العرب وكيف كان بعض الخلفاء يعتزون بها ويحاولون أن يغلبوا المحترفين عليها . فأما حفاوة الخلفاء بالمغنين وبرهم بهم وإيثارهم إياهم بالزلفى وتعهدهم بالرعاية والألطاف فان ذلك أعظم من أن يخفى وأشهر من أن يوصف . وحسبك فى هذا أن أحد الخلفاء قال لمغنيه ما خلاصته أنه زينة ملكه ولو لم يكن من نعم الله عليه إلا وجوده فى دولته لكفاه ذلك وأرضاه

ولقد كان المغنون يشاركون الخلفاء فى سمرهم ولا يقفون عند هذه المرتبة بل يتجاوزونها إلى إبداء الرأى فى السياسة . وقد أسلفنا فى الكلمة الأولى بعض شواهد هذه الحال ولكننا نحب أن نشير فى كلمة اليوم إلى فضل آخر للمغنين طوقوا به جيد الشعر والشعراء فقد كان من أكبر الوسائل لأذاعة شهرة الشاعر ورواج سوقه عند الخلفاء والأمراء تغنى أحد المغنين بشىء من شعره فما هو أن يطرب الخليفة من الشعر والغناء حتى يسأل من القائل ومتى اتفق هذا السؤال لشاعر تفتحت أمامه الأبواب وأحاطته السعادة وحفه التوفيق من كل جانب .

وكثيرا ما حدث أن جفا خليفة من الخلفاء شاعرا من الشعراء وتطول الجفوة ويستشفع الشاعر عند الخليفة بكل من يؤمل عنده الخير فلا ينفعه ذلك ولا يجديه حتى يهىء الله له مغنيا أو مغنية تنشد الخليفة بيتين من شعر ذلك الشاعر المجفو فيصفو له الخليفة ويعود معه كسابق عهده .

ويطول بنا القول لو أننا أردنا التقصى والاستشهاد فان الكتب محشوة بما كان من فضل الغناء وكرامة المغنين على الخلفاء والأمراء . ولو أننا ذهبنا إلى القول بأن تحت كل عبارة ذكرناها فى هذا الموضوع ووراء كل إشارة أسلفناها حكاية طريفة ونادرة مستملحة وتاريخا

طويلا لما كنا فى ذلك مسرفين أو مبتدعين ، بل إن ما لم نذكره أكثر وما لم نشر إليه أجل وأحفل ، وهذا كله يثبت مكانة الغناء والموسيقى عند العرب وينهض بفضل هاتين الصناعتين عند ملوك الأسلام الأولين .

والآن نولى وجهنا شطر الغرب لنرى حظ الموسيقى والغناء عنده بعد أن رأينا ماكان من ذلك عند العرب ، وشاهدنا على ما نقول هذه المجلة وما ترويه من قصص موسيقى ، وشاهد آخر وثيق الصلة بمجلة الموسيقى وهو صديقى النابغة الدكتور محمود الحفنى رئيس تحريرها فيما أثبته فى كتابه « أشهر مشاهير الموسيقى الغربية » .

فأما الرواية التى تنشرها هذه المجلة مسلسلة فانها تدل على مبلغ ما كان يلقاه موسيقى عظيم ، هو النابغة موزار من الهوان والصغار عند أميره هيرونيموس مطران سالسبورج وواليها . ولسنا نحب أن نعيد ما نشر فى هذه المجلة ذاتها ولكن يكفى أن نقول أن هذا المطران استكثر على الموسيقى العظيم أن يصافح ضيوفه واندفع يؤنبه على ذلك ويقول له « أبلغت بك الصفاقة هذا الحد أتزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف أيديهم فى يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ماصوره لك تفكيرك الفاسد وزعمك الباطل . ولكن لاعجب أن يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمحلونها تمحلا »

وليس هذا هو أشنع مالقيه ذلك الموسيقى العظيم من أميره بل هو مثل فحسب ، وصورة قد تكون ألطف من صور غيرها ، وإن الأنسان ليخجل ويشمئز ، أن يرى نفسه مضطراً لنقل هذه العبارات البذيئة والألفاظ السمجة الوقحة بعد أن كان فى معرض الكلام عن هذا الموضوع عند ملوك العرب فى روض حافل بالأزاهير عابق بالأريج العطر والشذا الفياح .

***

وروى الدكتور الحفنى فى كتابه أن موزار هذا اضطر بعد أن طبقت شهرته الآفاق وأغرم به عظماء أوربا إلى قبول وظيفة صغيرة عند حاكم مدينة سالسبورج وعلى الرغم من إعجاب هذا الحاكم بفن موزار فانه كان يعامله معاملة الخدم ويدعه يأكل مع خدم المطبخ على مائدة واحدة .

وهذا هو بيتهوفن العظيم يترك حفلة لأحد الأمراء مغضبا أن رأى الأمير قد أنزله درجة عن سائر المدعوين ، ولما كانت عقيدة الغربيين سيئة فى الموسيقيين حتى ذاك الوقت وكان تقديرهم إياهم غير عادل فقد أجمع الحاضرون تقريبا على أن عمل بيتهوفن « قلة أدب » . وليس أدل على استهتار الغربيين بالموسيقى فى ذاك الوقت من الحال التى مات عليها بيتهوفن من الفقر والعوز حتى لقد بلغ به الأمر أن عدا عليه الموت من غير أن يخف لعيادته طبيب .

وإن الأنسان ليزهى وتأخذه العزة بالحق أن يرى ملوك الأسلام منذ أكثر من مائتين وألف عام قد عرفوا فضل الموسيقى والغناء وأنزلوا أهلهما منزلة المقربين وذوى الحظوة والشفاعة بينما ظل ملوك أوربا وأمراؤها يعاملون نوابغ الموسيقى والغناء معاملة الخدم والسفلة من الناس إلى زمن لا يبعد عن عصرنا الحاضر بأكثر من مائة عام .

وإنه لفضل باد للخلفاء على الفنون الجميلة ومحمدة يسجلها لهم الدهر وينقشها التاريخ فى أطيب صفحاته وأكرم سجلاته .

القصص الموسيقى

نابليون يهزم موسيقى



لبست شخصية نابوليون رجلين ، أحدهما رجل الحرب والثانى الرجل الخاص . فأما رجل الحرب فكان يرى أن الناس الذين يبعث بهم إلى ميدان القتال ليسوا إلا أنواعاً من الآلات التى يستعملها الأنسان فى تحقيق رغباته ، إن أصابها شر أسف له مجرد أسف أى بلا عاطفة ، لأن مالحق بها من تلف قد يبعد تحقيق أمنيته .

وأما الرجل الخاص فمختلف كل الاختلاف عن رجل الحرب ذلك بأن نابليون كان يذهب تبعاً لما تمليه عليه طبيعته ، يندفع بعاطفة الإعتراف بالجميل . وكان كريما واسع الكرم . ولقد قال الدوق راجوز *Ragose* فى ذلك كلمة حقه .

« إن الطبيعة قد حبته قلباً مغرى لتقدير مايقدمه له الناس من خير ، وكان هو خيراً ، ولا أبالغ إذا قلت إن قلبه كان فياضا بالرقة » .

أحب نابليون فى حياته إمرأتين من بنات الفن إحداهما المغنية جازاتى *Mme. Gasati* من ميلانو فى ايطاليا والثانية الممثلة التراجيدية جورجا .

أما الأولى فعرفها الأمبراطور فى إحدى سفراته فى مدينة ميلانو ، ففتن بجمالها وأحب عذب صوتها ، واغدق عليها من الهدايا ثمينها وعزيزها ، ورغب أن يحتفظ بها ففوض برتيه *Berthier* أحد رجاله أن يتم معها عقداً لمدة طويلة وأن يصحبها إلى باريس فحقق برتييه رغبة الأمبراطور وأخذ هذه المغنية ورحل بها فى عربته الخاصة إلى باريس بعد أن تعاقد معها على مبلغ ١٥ ألف فرنك تصرف لها شهرياً نظير مكوثها فى بلاط الأمبراطور . فظهرت بعدها فى باريس على مرسح التيلورى حيث كان صوتها البديع حديث كل من سمعه .

لقبت مدام جازاتى بعد ذلك مقرئة الأمبراطورة وأنعم على زوجها وكان من أفراد الجيش بلقب جنرال .

ولكن هذه المحبوبة الصغيرة الممتازة المرموقة باهتمام الأمبراطور وعنايته لم تقف عند هذا الحد بل استغلت هذا المركز فطالبت أن يكون لها فى البلاط مكان بين مقاعد الأشراف وكان لها ما أرادت إذ أنعم عليها بلقب «كونتس» وكانت تعمل على الظهور فى أبهة وتعطى نفسها أهمية كبيرة وانتهى بها الأمر إلى هجر الأمبراطور ولذلك ود أن ينتقم منها فأمر أن تعود إلى ايطاليا وطلب إلى جوزفين أن تفصل هذه المقرئة الصلفة . ولكن جوزفين ردت عليه تقول .

« لا ياسيدى أنى سأحتفظ بها إذ لا يليق بك أن تلقى فى نار اليأس امرأة صغيرة ، بعد أن اغتصبتها لنفسك وحلت بينها وبين القيام بفروضها ولعمرى إنى لأشعر أنى سأكون فى القريب بائسة مثلها ، اننا نبكى معاً وانها لتفهمنى وأفهمها . وكان فى هذا الوقت قد تسرب إلى المجالس عزم نابليون على طلاق زوجته جوزفين .

ولم يمض زمن طويل حتى تعلقت مدام جازاتى بأحد الموسيقيين ، وكان عازفا بالكمان ، فكانت هذه الصلة باعثاً على عودة الأمور إلى مجاريها فى القصر وأصبح جو البلاط هادئاً وكان من عادة نابليون أن يغتفر لمحبوباته عبثهن بحبه وقلبه ، وعدم أخلاصهن له ، وهو أمر يرجع إلى مبدأ فلسفى اتخذه لنفسه فقد كان يعتقد أن عدم الأخلاص شىء عادى كأحداث الزمان يتعرض لها الناس فأن نزلت لأحدهم كارثة أو نكبة فلا يجمل أن يأسى لها وتثور ثائرته من أجلها بل يجب أن يعمل على تخفيف المصاب فيها ولذلك فانه لما علم أن حبيبته علقت غيره لم يسعه إلا أن يعرض عليها مبلغاً كبيراً من المال يغريها به على ترك حبيبها الموسيقى ولكنها رفضت .

ولما خشيت سوء العاقبة فرت مع من أحبته إلى الروسيا .





بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

إتماما لفائدة القراء، وتوحيداً لترتيب أسماء الدرجات الموسيقية نذكر في الجدول «الموضح بالصفحة التالية» أسماء النغمات الشرقية مع ما يعادلها في التدوين الموسيقي الأفرنجى بالطبقة الملائمة التى أقرها مؤتمر الموسيقى العربية .

ومن هذا الجدول يتضح الخطأ الشائع فى مصر فى مكان درجة النهفت وقرارها الكوشت لأن الترتيب المستعمل فى مصر — عراق . نيم كوشت . كوشت . راست وصياحاتها . أوج . نيم نهفت . نهفت . كردان ـ لا يستقيم معها تكوين لحن نهفت العرب السابق شرحه .

على أن الأسماء التى أوردناها بترتيبها فى الجدول هى أصلح وضع يجب اتباعه خصوصاً وأننا ننشد السير على السلم المعتدل المحتوى على أربع وعشرين ربعاً متساوياً . وقد سبقنا إلى ذلك مشاقة فى الرسالة الشهابية وحبذ كلوجيت هذه التسمية وهذا الترتيب بعد تمحيص دقيق أثبت صحتها .

اصطلاحات موسيقية عربية

نزولا على رغبة الكثيرين من قراء هذه المجلة الغراء نستعرض فى عجالة موجزة الألفاظ التى كان يتبعها العرب فى تكوين ألحانهم مع ذكر ما ورد على لسانهم من الأصطلاحات الفنية حتى يتيسر للقارىء متابعة ما نكتبه فى أبحاث المقامات بسهولة . وقد كان بودى أن أعطى القوس باريها فأترك للمجمع اللغوى حق الأرشاد عن هذه الأصطلاحات ولكننى أمام هذه الرغبة الملحة ومع التحفظ التام أقرر أن ما سأذكره من التعابير إنما هو مأخوذ على لسان كتب الموسيقى العربية ووارد فى متونها . ولست أطالب باستمرار متابعته فلا زال الرأى للمجمع اللغوى فهو خبيرها وابن بجدتها وما تعجلته بالذكر إلا تسهيلا لما أتناوله من بحوث فى المقامات

* * *

النغم :

والجمع نغمات ونغم : هى الصوت المندرج تحت ضوابط الموسيقى من حيث الثقل والحدة وعدد الأهتزازات . ويقول بعضهم فى تعريفها : إنها صوت يلبث زمانا على حد من الحدة والثقل . وقال الفارابى فى كتاب الموسيقى « وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة فى الحدة والثقل التى تتخيل كلها ممتدة » وقال عبد القادر بن الغيبى فى كتاب مقاصد الألحان « النغمة صوت واحد لابث زماناً ذا قدر محسوس فى الجسم الذى فيه يوجد » فكل لفظة من الألفاظ الواردة فى الجدول الآتى هى اسم لنغمة مخصوصة ومن الخطأ أن نقول « فلان يغنى من نغمة كذا » لأن هذا يدل على أنه يأتى بصوت واحد مستمر دون الانتقال إلى سواه . ومن الخطأ أيضاً استعمال كلمة نغمة فى نحو

تدوين النغمات العربية

نغمات المرتبة الأولى		نغمات المرتبة الثانية	
يكاه	زركلاه	نوى	شهناز
قرار نيم حصار	تيك زركلاه	نيم حصار	تيك شهناز
قرار حصار	دوكاه	حصار (شورى)	محير
قرار تيك حصار	نيم كرد	تيك حصار	نيم زوال
عشيران	كرد	حسيني	زوال (سنبلة)
قرار نيم عجم	سيكاه	نيم عجم	بزرك
قرار عجم	بوسليك	عجم (نيرز)	حسيني شد
عراق	تيك بوسليك	أوج	تيك حسيني شد
كوشت (سوزدل)	جهاركاه	نهفت	ماهوران
تيك كوشت	نيم حجاز (عربا)	تيك نهفت	جواب نيم حجاز
راست	حجاز (صبا)	ماهور (كردان)	جواب حجاز
نيم زركلاه	تيك حجاز (غزال)	نيم شهناز (كناز)	جواب تيك حجاز

« هذه المعزوفة من نغمة الحجاز » ويقصد بها هواء مخصوص وهو لحن الحجاز .

ويعادل النغمة عند الفرنجة كلمة « *Note* »

اللحن :

هو ما تألف من نغمات مرتبة بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة ويقابله عند الأفرنج كلمة « *Gamme* » أو « *Tonalité* »

الهواء :

غناء أو عزف من لحن لايشترط فيه الترتيب للنغمات من حيث الصعود أو الهبوط .

الصوت :

كالهواء ولكنه محدود المنطقة كصوت الطفل وصوت البلبل وصوت المرأة

« ....

وصوّت إنسان فكدت أطير »

ولا يستعمل للدلالة على النغمة . ويعادله عند الفرنجة كلمة « *Parte* » فى التوزيع الموسيقى .

الديوان :

كلمة معربة معناها جريدة الحساب ثم أطلقت على موضع الحساب واستعملت فى الموسيقى للدلالة على اللحن لما يشمله من معنى الترتيب فى قولك « عمر أول من دون الدواوين فى العرب » أي رتب الجرائد للعمال وغيرها .

ذو الاربع

هو ديوان مكون من أربع نغمات مرتبة ويعادله عند الفرنجة « *Tetrachord* » وهو أقدم نوع عرف من الدواوين والعبارة اختصار « لذى الأربع النغمات » فهى أربع بفتح الأول وليست بكسره كما هو شائع

الجنس :

هو ذو الأربع أو ذو الخمس الذى تتكون منها الألحان ويعادله عند الأفرنج كلمة « *Genre* »

ذو الكل :

أى ذو النغمات كلها . ويشمل ثمان نغمات من الأساس إلى الجواب ويتكون من الأجناس بالجموع السابق شرحها فى العدد الأول من هذه المجلة لمدى مرتبة واحدة .

المرتبة :

ديوان يشمل ثمان نغمات من الأساس إلى الجواب .

الجماعة التامة :

تتكون من مرتبتين من الأساس إلى جواب الجواب وأطلق الفارابى اسم « الجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة » على السلم الموسيقى المحتوى على مرتبتين لأنه كوّنها بالجمع التام المنفصل من ذى أربع واحد لم يتغير

الاساس :

النغمة الأولى من أسفل أى ديوان .

القرار :

النغمة التى تسفل الأساس ببعد بالكل وعدد ذبذباتها نصف عدد ذبذبات الأساس .

الاراضى :

كالقرار .

الشجاع :

كالقرار .

الصياح :

النغمة التى تعلو الأساس ببعد بالكل وعدد ذبذباتها ضعف عدد ذبذبات الأساس .

الجواب :

كالصياح .

بعد بالكل :

المسافة الصوتية بين أساس وجواب أو بين قرار وأساس ويعادلها كلمة « *Octave* »

بعد بالاربع :

المسافة الصوتية بين أى نغمة والرابعة فى الترتيب معها إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادلها « *Perfect 4 th.* »

بعد الخمس :

المسافة الصوتية بين أى نغمة والخامسة فى الترتيب معها إلى أعلى أو إلى أسفل ويعادلها « *Perfect 5 th.* »

الغماز :

هو النغمة الخامسة فى الديوان أى ثابتة الديوان «*Dominant*»

التعديلات :

الألحان المكونة من الجمع بين أكثر من جنس واحد

مجرى :

ذو الأربع « قبل القرن الرابع الهجرى »

بحر :

ذو الأربع « بعد القرن الرابع الهجرى »

مطلق فى مجرى --- :

ذو الأربع المبتدى بمطلق أى وتر إذا طبق على غير أساسه .

معرى :

نغمة لا دستان لها .

البعد الوترى : $\frac{9}{10}$

البعد الترددى : $\frac{10}{9}$

البعد الطنينى : أو بعد المدة أو بعد العودة : $\frac{8}{9}$

المقام :

هو الأساس الذى بنى عليه اللحن ويستقر عليه فى الختام . ويستعمل على سبيل المجاز بذكر البعض وقصد الكل بمعنى اللحن كقولك « مقام اليكاه » ويراد به لحن اليكاه . ومما يجدر ذكره هنا عدم جواز هذا المجاز فى الألحان التى لاتستقر على أسمائها كلحن الكرد والصبا والحجاز فكلها تستقر على الدوكاه وليست على الدرجات الموضوعة لأسمائها .

* * *

ونكتفى بهذا القدر اليوم وموعدنا الأعداد القادمة لموالاة بحوث المقامات .

السلم الموسيقى العربى

تلقت « الموسيقى » مقالا بهذا العنوان بتوقيع « خليل المصرى - رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالأسكندرية »

وإذ كان ذلك المقال قيما فقد نشرته فى عددها الخامس الصادر فى ١٦ من يوليه سنة ١٩٣٥.

ثم تبين لها بعد ذلك أن المقال مسروق مقتضباً من بحث مستفيض للموسيقار الكبير المرحوم اسكندر شلفون منشور بالعدد العاشر من السنة الثانية من مجلة « مصر الحديثة المصورة » الصادر فى ٨ من أبريل سنة ١٩٢٩ بعنوان « عظمة الموسيقى العربية - أسرارها الفنية الجميلة ».

فأشرنا إلى ذلك فى العدد السادس من « الموسيقى » الصادر فى أول أغسطس سنة ١٩٣٥ أى بعد خمسة عشر يوما ، بكلمة أنحينا فيها باللائمة على سارق المقال وأهبنا به وبأمثاله أن يقدروا لأنفسهم حقها ولفنهم كرامته فلا يغيرون على تراث الموتى ، ونصحنا لهم أن يتأدبوا ويتعلموا ويتقنوا الأدب والعلم قبل أن يزجوا بأنفسهم فى ميادين الكتابة والبحث إن أرادوا أن يكون لهم فى النهضة الموسيقية الفنية أثر حميد.

فتلقينا فى اليوم الثالث من شهر أغسطس سنة ١٩٣٥ كتابا عليه هذا التوقيع « خليل المصرى » يتضمن بعد التحية أن « شخصاً يدعى ... يتعمد إساءتى ، ولما كان يهمه جداً تلك الفضيحة الأدبية التى أصابتنى من مجلتكم « الموسيقى » فقد أرسل اليكم تلك المقالة ممهورة باسمى بدون على

وأقسم أننى أجل ذلك الراحل العظيم الموسيقار اسكندر شلفون بل كنت أول من عمل على إحياء ذكراه فى جمعيتنا . وحيث إننى كذبت حدوث إرسال ذلك المقال اليكم منى أرجو التنويه عن ذلك فى أول عدد يصدر من جريدتكم المحبوبة ، مع العلم بأن هذا الشخص كان ... وما كان نصيبه إلا الصفع والمقاضاة . »

ولو أن « خليل المصرى » بادر عقب نشر المقال الذى يقول إنه مدسوس عليه بارسال تكذيب نسبته اليه لأعفانا من هذا كله ومن إشغال الجمهور بمالا طائل تحته ولا فائدة .

ولكن سكوته سبعة عشر يوما عن التكذيب جر كل هذا فلا حول ولا قوة إلا بالله .

خطرات

موسيقى الضفادع

للأستاذ عز العرب بن علي

فى المدن رياض منسقة الأزاهير ، فائحة العبير ، وفى الريف حقول مترامية الأطراف ، تماوج بالزرع ، تسطع رياه ، وينتشر نسيمه

وفى المدن ، إذا اكتهل النهار وحلت العشية ، أضواء منثورة الثريات يستعاض بها عن ضوء النهار ، وفى الريف ، إذا غاب الشفق ، قمر يملأ الأرجاء ضياء وسكينة وهدوءا

وفى المدن ضوضاء وجلبة ، وفيها لهوٌ خفىٌ وظاهر ، وفى الريف سكون واطمئنان ، وفيه برء الساحة ، وطهر الأديم .

وإذن فقد رقتُ (١) أطلب قضاء بعض الإجازة فيه استجماما وراحة

ولقد أتيت الريف وأنا متشبع ببحوث « الموسيقى » متأثر بها ، متابع ما يعنى به الصديق رئيس تحريرها من تمحيص العلم والتنقير عن وليجته

رأيته يستنبط من بكاء الوليد موسيقى ، ومن لغا (٢) الرضيع نغما ، ومن صوت الطفل لحنا وتطريبا ، فغفلت بهذا الأمر ، واكترثت له ، ووعيت حديثه وانشغلت به ، أتنقل من العجب إلى الأعجاب ، ومن الحيرة إلى التصديق ، ومن التردد إلى الأيمان ، حتى إذا اشتدت ظلمة الليل ، وهدأت العيون ، وسيطرت العتمةُ ، فاذا الضفادع ، برية وبحرية ، تنق فتتجاوب الأصداء نقيقها ، وإذا الدُّج والبلبل وما إليهما تترنم ، فيحمل النسيم ترنيمها

هنالك تنبهت فىَّ العاطفة التى غرستها فى حسى « الموسيقى » وبحوثها فاذا هى عاطفة موسيقية ، خدعتنى عن نفسى ، وحالتنى موسيقاراً يزعم لنفسه القدرة على مجاراة الباحثين ، والتشبه بأكابر الفنيين .

وإذن فهذا النقيق الذى تتصايح به الضفادع موسيقى فيها التطريب والتنغيم

ولِمَ لا يكون ذلك ؟ أليس من عناصر التأليف الموسيقى أن يشتمل النوعين الأساسيين — الميلودى والهارمونى ؟ ثم أليست الميلودى تحتم تتابع الأصوات المختلفة فى الموسيقى بعضها وراء بعض ؟ والهارمونى تخرج الأصوات المختلفة فى وقت واحد ، بدلا من تتابعها ؟ وهذا ، على التحقيق ما يحدثه نقيق الضفادع أو موسيقاها ، فان أنثاها تقوم بأداء الميلودى فى حين أن أبا هُبَيْرَةَ وهو ذكرها يقوم بأداء الهارمونى .

لايتعجل أولو الفضل من أهل الفن فيتهمونى بالتحايل فى التخريج ، فانهم إذا صدقوا ما يقوله شاعر الأنجليز العبقرى « اللورد بيرون » فيما هو بسبيل من هذا ، كفوا عن اللوم والتثريب والاتهام .

يقول بيرون « توجد الموسيقى فى تنهد العود ـ القصبة ـ وتوجد فى تدفق الساقية وجريان الجدول والقناة ، بل

---

(١) راف الرجل أتى الريف

(٢) اللغا ما لا يعتد به من كلام وغيره

توجد الموسيقى فى كل شىء ، إن كان للناس آذان ،

إذن لم تعدُ الصواب حين تخيلنا فى نقيق الضفادع موسيقى ، وموسيقى مؤلفة على أمتن أسُسها ، وأحاسن وجوهها .

على أن قواعد الموسيقى وقوانينها التى تسير عليها ولا تحيد عنها ، لم يبدعها الأنسان ، ولا فضل له فى ابتكارها وإنما كان له الفضل فى الكشف عنها وتدوينها فحسب

ثم تعال معى ، ألم يسمع الأقدمون محراث الحارث يتغنى وهو يشقق الأرض ، وقارب الصياد يُطرِّب وهو يشق عباب الماء ؟ والحراث والصياد لا يعنيهما من ملك الدنيا كثيراً ولا قليلا ، مادام كلاهما ينصت إلى موسيقى آلته ، تلك تختال فى الأرض ، وهذه تتخايل فى ماء البحر .

وإذا صح هذا القياس ، فما رأى صديقى رئيس التحرير فى طنين الناموس ؟ ألا يبتدع لنا منه موسيقى يعلل أسبابها ووجوهها ؟

كنت أريد أن أكفيه هذه المؤونة ، لولا أن الموسيقى علاج تسكن به الأعصاب الهائجة ، ويهدأ الفكر الموزع ، ويطمئن الخاطر المبلبل .

وموسيقى الناموس ، يا صديقى ، مقلقة الراحة ، مثيرة الأعصاب ، لا تشبهها إلا الموسيقى النحاسية التى تطلقها محطة الأذاعة على الناس منتصف الليل .

غير أنك لا تعدم وسيلة فنية تحقق بها موسيقى « الناموس » وتحليلا علمياً لأثبات الميلودى والهارمونى فيها ، فأنت على ذلك جد قدير .

إن الطبيعة طباخ أهل الريف ، تطهى لهم العافية والصحة وتمدهم بأنواع الموسيقى ، جيدها ورديئها . فمن الكنارى ، إلى الدج (١) إلى البلبل ، إلى المحراث ، إلى الساقية ، إلى الغدير ، إلى الضفادع والناموس .

وسبحان من فضل الناس بعضهم فوق بعض درجات

---

(١) الدُّج : طائر مغرد .

الطاحون الملهمة

توجه أحد أصدقاء الموسيقار شوبرت لزيارته فدعاه إلى شرب فنجان من القهوة ثم استأذنه وقام إلى دولاب النوتة واستخرج منه طاحونا قديمة ووضع فيها البن وشرع يطحنه فيها، والطاحون تئز وتجعجع. وما لبث أن صاح الموسيقار فى لهفة الفرح يقول: « لقد وجدتها ما أوفاك وأصدقك أيتها الطاحون الصدئة! » ثم ألقى بالطاحون فى ناحية فتناثر البن.



هنالك أقبل عليه صديقه مبهوتا متعجباً يسائله خبره فقال نعم ياعزيزى مثل هذه الطاحونة نعمة مباركة فقد أوحت إلى بحركتها المتواضعة اللحن الذى أنشده وما أجمله وأروعه. فقال له صاحبه:

هل رأسك الذى يلحن أو الطاحون؟

فقال إن دماغى يا صديقى يجاهد هذا اللحن من أسبوع ويغالبه فلا يكاد يبلغ منه مأربا، وهذه الطاحون المباركة، فى دقيقة واحدة. أنزلته علىّ إلهاما.

ثم ترنم شوبرت بهذا اللحن الذى صار فيما بعد الرباعية الخالدة « رى منير » فرعى الله تلك الطاحونة.

ذكاء منجٌ

وقف عازف إيطالى يعزف بالأرغن أمام بيت شيخ انجليزى عصبى المزاج، فتهيج الشيخ وأمره فى حدة أن ينصرف مشوّحاً بيديه مستنكراً ما يأتيه الرجل من العزف.

ولكن العازف الأيطالى صمد فى مكانه واستمر فى عزفه حتى ضبط وقدم إلى محكمة المخالفات بتهمة انه أزعج الشيخ وأحدث له اضطراباً وطلب توقيع عقوبة الغرامة عليه

فلما مثل أمام القاضى سأله « لماذا لم تنصرف حين طلب إليك الذهاب؟ »

فقال « لم أكن أفهم اللغة الأنجليزية جيداً » فقال له القاضى « يجوز، ولكنك لابد أن تكون قد فهمت ما يريده من حركات يديه » فقال العازف « نعم فهمت أنه يريد أن يرقص، فعزفت له لحن الرقص ».

نفاق المغنين

أثنى أحدهم، فى مجلس، على ماسينيه فقال إنه أعظم موسيقى فى فرنسا. فقال ماسينيه « كلا، ياصديقى، إنما أعظم موسيقى فى فرنسا هو سان سين، فانه عبقرى نادر المثيل.

فعجب أحد الحاضرين وقال مندهشاً، كيف تقرر ذلك وقد انتقص قطعتك الخالدة وعابها وكاد يمسح بها الأرض.

فقال ماسينيه « لاتندهش ياصاحبى فانا إذا تكلمنا عن بعضنا بعضا لا ننطق حقا ولا نقول صدقاً »

جحظة المغنى

حضر جحظة مجلساً فيه على بن بسام. فتفرق القوم المَخادّ، فقال جحظة:

فمالى لم تعطونى مخدّة؟ فقال على بن بسام غَنِّ فالمخاد كلها إليك تصير.

***

بحوث علمية

نماء الصوت الإنساني

في دَوْرِ البُلوغ

يساير النموّ العام لجسم الإنسان نموٌّ في الصوت يتمشى معه في شتى مراحله . فصوت الرضيع ينتقل إلى صوت الطفل ، وصوت الطفل يتطور في نمائه وفي زيادة منطقة أصواته تبعا لتطور نماء الطفل . وإذ يبلغ الطفل دَوْر البلوغ يكون قد وصل إلى أهم مرحلة في نماء صوته ، ذلك بأن التباين الصوتي بين الجنسين ، الذكر والأنثى ، لا يكون كبير الوضوح حتى سن البلوغ إذ يميز نضوج الجهاز التناسلي في الجنسين كلا منهما تميزا قويا وينفرد كل جنس بصفاته الخاصة به .

والصوت من أخص الصفات المميزة للجنسين ، ويبدأ وضوح اختلافهما فيه بمجرد نضوج جهازهما التناسلي ، فبعد أن يكون الفارق بين صوت الولد وصوت البنت قبل البلوغ قليلا يصبح التباين بين صوتيهما بعد البلوغ كبيرا .

وهذا التغيير في الصوت ، في دور البلوغ يبدأ ، عادة في الذكور بين الرابعة والخامسة عشرة ويندر أن يكون قبل ذلك . وهنا لك يصبح لون الصوت أقتم من ذي قبل ، وتتسع منطقته نحو الغلظ ويكون الصوت في البداية خشنا ، على غير وتيرة ، إذ يعوز الأربطة الصوتية قوة التحكم في ضبط هذه الأصوات بين توتر وإرخاء . ومما يلاحظ في وقت البلوغ أنه كثيرا ما يتخلل الأصوات الغليظة صوت حاد يظهر لجأة بينها كما يظهر في الصوت أحيانا بحة خاصة تتفاوت في درجة حدتها . ويتراوح زمن استمرار دور الانتقال ـ دور تغيير الصوت ـ فيما بين ثلاثة وأربعة أشهر إلى سنة كاملة .

وهذا التغيير في طبيعة الصوت يجرى تبعا لما يحدث من النمو الطبيعي للحنجرة في هذه الفترة . فالأحبال الصوتية يحدث فيها نماء شديد من ناحيتي الطول والغلظ يفسر سبب تغير اللون الصوتي والمنطقة الصوتية . وهذا النمو السريع ، الذي يجرى بدرجة غير اعتيادية ، يصحبه نماء مماثل في الأوعية الدموية للحنجرة ، كثيرا ما ينشأ عنه التهابات فسيولوجية خاصة يجب لاتقائها العناية العظيمة بالجهاز الصوتي .

ويبلغ نماء الأحبال الصوتية للذكور ، في دور البلوغ أكثر من نصف طولها قبل هذه السن . ويصحب هذا النماء نماء مماثل له في الحنجرة نفسها فان المقطع الطولى لزاوية « الجوزة » بعد أن كان في سن الثالثة عشرة يبلغ ١٢ أو ١٣ مليمترا تقريبا يصبح بعد البلوغ ٢٠ مليمترا تقريبا وبعد أن كان المقطع العرضي « الأفقي » في سن الثالثة

عشرة يبلغ ٢٥ مليمترا تقريبا يصير بعد البلوغ ٣٥ مليمترا تقريبا . وهكذا يجرى فى سائر أجزاء الحنجرة نماء مماثل . وهذا النماء الشديد السريع له مظهر خارجى وهو ظهور « الجوزة » من الخارج من الجهة الأمامية للرقبة ، ذلك بأن الحنجرة يتعذر نماؤها من ناحية الخلف إذ أنها ، فى حالتها الطبيعية ، ملاصقة للعمود الفقرى الذى يمنع نموها من ناحيته ويجعلها تتجه فى نمائها إلى الجهة الأمامية فتظهر واضحة فى الرقبة سيما الزاوية العليا من « الجوزة » .

وهذا النماء السريع الذى يحدث فى جميع أبعاد الحنجرة يحدث كذلك نماء مماثل له فى العضلات الصوتية يعجزها عن تحمل التمدد المتواصل فيها ، ذلك التمدد الذى تتطلبه الأصوات الصدرية أحيانا . وهذا العجز هو ما يسبب ظهور الأصوات الحادة التى كثيرا ما تحدث فجاءة بين الأصوات الغليظة كما سبقت الأشارة إليه .

وبينما الحنجرة تستكمل نماءها فى الذكور . فى مدة تتفاوت غالبا ، بين ستة أشهر وسنة فأن نماء العضلات الصوتية يستغرق زمنا أطول من هذا بكثير . ولذلك يجب على من كان يرغب فى تربية صوته لاحتراف الغناء ألا يبدأ فى ذلك إلا بعد مضى ثلاث أو أربع سنوات على بدء دور البلوغ . وأما اذا استعجلت هذه البداءة ، وغنى الشاب فى سن البلوغ قبل الأوان ، فقد ينشأ عن ذلك اختلال فى الجهاز الصوتى . وقد يحصل فيه نزيف أو ضمور ، أو تمدد فى المفاصل الصوتية ، مما يظل أثره واضحا فى الصوت مدى الحياة ولو كان بسيطا .

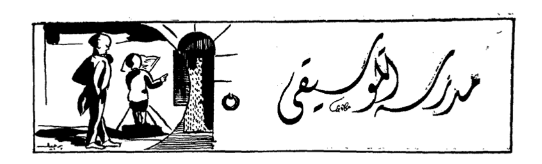
أما فى الأناث فأن دور البلوغ يبدأ مبكرا عنه فى الذكور ، كما يتم فى وقت أسرع ، وليس لهذا الدور فى صوت الأناث الأثر العظيم الذى رأيناه فى صوت الذكور فأن نضوج الجهاز التناسلى فى الأنثى يظهر أثره فى نماء أعضاء أخرى فى الجسم غير الحنجرة ، يظهر فى نماء المبيض والثديين مثلا . ويكاد نماء الحنجرة فى الأناث لا يذكر بالنسبة لنمائها فى الذكور . وإن التغيير فى صوت الأناث قبل وبعد البلوغ يكاد لا يلحظ فى الأحوال الاعتيادية ، إذ أن كل ما يزيد فى منطقتهن الصوتية إنما هو درجتان إلى ناحية الغلظ مع ظهور قوة فى الصوت وزيادة قليلة جدا ناحية الحدة .

ومما يجدر الأشارة إليه أن الشائع بين الناس أن صوت الأناث ينمو فى دور البلوغ إلى ناحية عكسية من حيث درجته الصوتية بمعنى أن يصير الصوت الحاد فيما قبل البلوغ صوتا غليظا بعده والعكس بالعكس.

وهذا الاعتقاد ليس صحيحا . أو على الأقل لا يمكن اتخاذه قاعدة .

ولعل ، فيما نورده فى الأحصاء التالى صورة صحيحة فى هذا الموضوع ، فقد أجريت تجارب على أصوات ١٠٣ أنثى قبل البلوغ وبعده فكانت نتيجة التجارب كالآتى :—

١٦ سيدة كن ذوات صوت نسائى مرتفع تحول إلى صوت نسائى متوسط الحدة
١٠ سيدات كن ذوات صوت نسائى مرتفع تحول إلى صوت نسائى غليظ
٥ سيدات كن ذوات صوت نسائى غليظ تحول إلى صوت حاد
٦ سيدات كن ذوات صوت نسائى متوسط تحول إلى صوت حاد
٦٦ سيدة لم تتغير أصواتهن



الدرس السابع

إشارات الاختصار

نستعمل كثيراً فى التدوين الموسيقى إشارات للاختصار وهى نوعان :

الأول : إشارات تختص بتدوين العلامات الموسيقية نفسها .

الثانى : إشارات لاختصار ألفاظ تتعلق بطريقة الأداء العام فى التوقيع .

وسنقصر كلامنا فى هذا الدرس على أهم إشارات النوع الأول :

١ — النقطة

شرحنا فيما سبق من هذه الدروس العلامات المنقوطة وهى إحدى إشارات الاختصار

فمثلا نكتب

بدلا من

٢ — إشارة الأوكتاف (أو المرتبة التالية)

وكذلك شرحنا إشارة أخرى من إشارات الاختصار هى إشارة الأوكتاف ، أو المرتبة التالية ، صعوداً أو هبوطاً .

فمثلا نكتب

8va

بدلا من

ونكتب

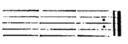
8va bassa

بدلا من

٣ — المرجعات

وهى إشارات تتألف من شرطتين رأسيتين تسبقهما
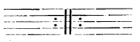
« إلى اليسار » نقطتان ؛ وتستعمل للدلالة على وجوب إعادة بضعة حقول ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من مقطوعة موسيقية ، تسبق هذه الأشارات هكذا :



أو إعادة المحصور بين اثنتين منها هكذا :
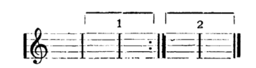


فاذا أريد إعادة جزء آخر يلى هذه المرجعات فانه يجب وضع نقطتين بعد الشرطتين أيضا هكذا :



وهذا يدل على ضرورة إعادة الجزءين ، الجزء الذى يسبق تلك الأشارة والجزء الذى يليها .

فاذا اختلفت الأعادة فى نهاية الجزء المراد تكراره فتدون المرجعات عادة كالآتى :



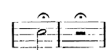
وذلك بوضع الجزء الذى يقع فيه الأختلاف فى الأعادة فى صورته الأولى ، تحت قوس يرقم له بالرقم ١ ، وينتهى باشارة الترجيع . ثم يوضع بصورته الثانية تحت قوس آخر يرقم له بالرقم ٢

٥ — وقد يرغب أحيانا فى إعادة جزء خاص سابق وهنا نستعمل إشارة الترجيع 𝄋 وتوضع حيث يبتدىء الجزء المراد تكراره ، وتوضع إشارة مثلها فى الموضع المطلوب فيه هذا التكرار . وترسم خارجة عن المدرج الموسيقى هكذا :



٦ — اشارة الاستمرار
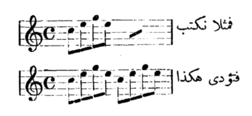
وهى إشارة توضع فوق العلامة الموسيقية ، أو علامة السكوت ، للدلالة على امتداد زمنهما ، وخروجهما عن الزمن الذى تدلان عليه عادة . وترسم هكذا



٧ — اشارة التكرار

للوصول إلى تبسيط التدوين الموسيقى تستعمل إشارات خاصة بدلا من تكرار كتابة مجاميع من العلامات الموسيقية المتماثلة التى يراد تكرارها

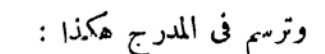
فمثلا نكتب
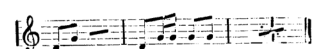


فتؤدى هكذا

فاذا كان الجزء المراد تكراره حقلا كاملا تستعمل إشارة ⁒ للدلالة على تكرار الحقل السابق مباشرة لهذه الأشارة .

وترسم فى المدرج هكذا :



وإذا أريد تكرار حقلين متتاليين ترسم العلامة السابقة بحيث يقطعها فاصل الحقلين هكذا :
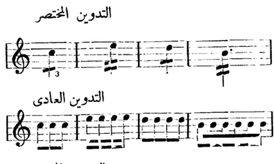


٩ - اختصار تدوين علامات موسيقية ذات قيمة زمنية واحدة

كثيرا ماتستعمل إشارات الاختصار فى كتابة العلامات الموسيقية ذات القيمة الزمنية الواحدة ، نضرب لها الأمثال الآتية :
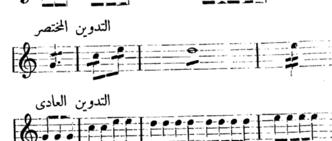
التدوين المختصر

التدوين العادى
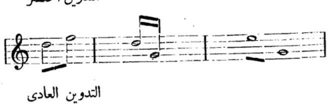


التدوين المختصر

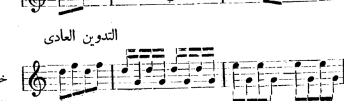
التدوين العادى



التدوين المختصر

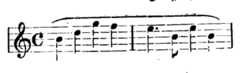


التدوين العادى
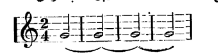


٩ — قوس الاتصال

وهو يوضع فوق علامتين ، أو أكثر ، من العلامات الموسيقية ، المختلفة فى الحدة ، للدلالة على وجوب ربطها فى الأداء بعضها ببعض هكذا ،



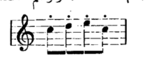
١٠ — الرباط

وقد يوضع قوس بين علامات من درجة واحدة للدلالة على جعل الاستمرار فى أداء العلامة الأولى مساويا لمجموع أزمنة العلامات المربوطة بالقوس هكذا :
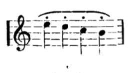


١١ — اشارة التقطع

وهى نقطة توضع فوق العلامات الموسيقية للدلالة على وجوب أدائها متقطعة . وترسم هكذا :



١٢ — اشارة الرباط والتقطع

وقد تجتمع الأشارتان السابقتان « القوس والنقطة » معاً ، فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه فى حالة عدم وجود علامة الرباط « القوس » هكذا :
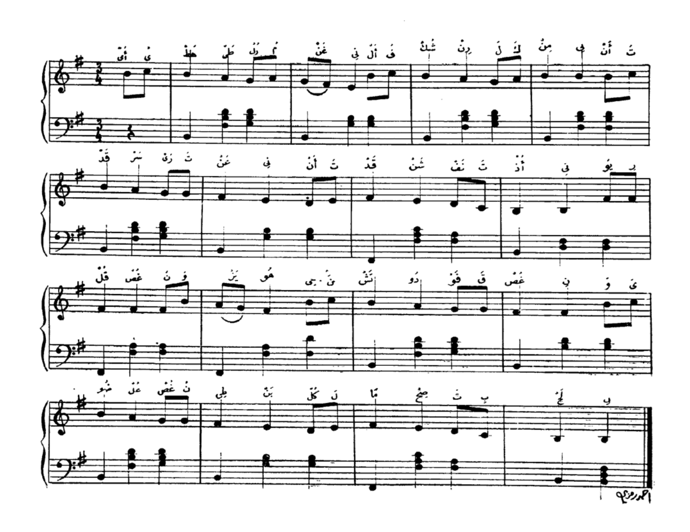


. . .

ويوجد غير هذه الأشارات ، إشارات أخرى للاختصار خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته ، سنشرحها فى الدرس القادم إن شاء الله

الأناشيد

مقطوعات التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف العمومية

ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب

أيها الطير المغني



أيها الطير المغنى

عكاوفى

نظم الأستاذ الحاج محمد الهراوى

أَيُّهَا الطَّيْرُ المُغَنِّي ... أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي ... أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذْنِي

يُورِقُ الْغُصْنُ وَيَزْهُو ... حِينَ تَشْدُو فَوْقَ غُصْنِ
وَيَضُوعُ الْغُصْنُ طِيبًا ... كُلَّمَا صِحْتَ بِلَحْنِ

أَيُّهَا الطَّيْرُ المُغَنِّي ... أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ مِنِّي
أَنْتَ قَدْ سَرَّيْتَ عَنِّي ... أَنْتَ قَدْ شَنَّفْتَ أُذْنِي

وَبِشَدْوٍ مِنْكَ يَسْلُو ... كُلُّ ذِي هَمٍّ وَحُزْنِ
أَنْتَ مِنْ آيَاتِ رَبِّي ... أَيُّهَا الطَّيْرُ فَغَنِّ

قسم التخصص فى تدريس الموسيقى للبنات

ستنشىء الوزارة ابتداء من العام الدراسى ، ١٩٣٥ — ١٩٣٦ ، قسما للتخصص فى تدريس الموسيقى يلحق فى الوقت الحاضر بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتى يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات .

ويشترط فى القبول فى هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ، أدبى أو علمى ، أو مايعادلها والنجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى) وفى الكشف الطبى والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فاذا لم يتوفر العدد الكافى من اللائقات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان ينظر فى قبول اللائقات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة فى هذا القسم سنتان .

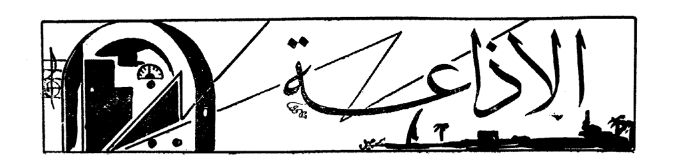
وتقبل الطالبات فى هذا للقسم بالمجان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية الكائنة بسراى الحبانى بشارع فؤاد بشبرا الأوراق الآتية : —

١ — طلباً على الاستمارة رقم ٣٤ د ٠ ه ، التمغة ، ويمكن الحصول عليها نظير دفع ثلاثين مليما.
٢ — الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تعهداً بتقديمها عند تسلمها .
٣ — شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
٤ — شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تعلمت بمدرسة غير أميرية .
٥ — تعهداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولى أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التعهد من المدرسة .

على راغبات اللحاق الحضور بالمدرسة المذكورة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩٣٥ لأجراء الكشف الطبى .

وسيبدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم الأثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .
وتبدأ الدراسة فى يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥ .



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى مايؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها . ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوأ من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا حضرات المندوبين بملاحظاتهم على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها لهم ، مقدرين جهدهم ، شاكرين لهم فضلهم .

« إن أريد إلا الأصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

القطع الاستهلالية

كان المطربون إلى حين يستهلون أغانيهم بما يسمونه « دولاب » وكان هذا الدولاب يلاحظ فى تلحينه أو انتقائه أن يكون من النغمة أو المقام الذى سيكرن عليه ماسيغنى بعده وبين أيدينا مئات من الأسطوانات تنطق بذلك . أما الآن فيظهر أن ما يسمونه تجديداً قد طغى على هذا القديم طغيانا ضيع معالم هذا الاستهلال البديع الذى كان يمهد للأغنية فى الآذان أحسن تمهيد ، وأصبح الملحنون يتبارون فى تلحين قطع حديثة استهلالية لاتمت إلى تلك « الدواليب » بأية صلة ولا تتفق مع ما سيغنى بعدها ولا تربطه به أية علاقة فضلا عن أن منهم من بالغ فى تلحينها بالأسلوب الأفرنجى جريا على التقليد وادعاء بالباطل فاذا بها موسيقى ممسوخة لا شرقية ولا غربية تنفر منها الآذان ويشكو منها الذوق السليم . وآخر ما أزعجنا من هذه الأنواع ـ على سبيل المثال ـ القطعة الاستهلالية التى استهل بها منولوج زهور الربيع الذى أذيع فى مساء يوم ٢٢ يوليه والذى لحنه محمد هاشم فقد كانت غير منسجمة مع المنولوج نفسه ولم نتبينا فيها أى طابع . ولم نتمكن من أن نجزم من أى المقامات هى . وغير ذلك كثير من الأمثلة .

فرجاؤنا إلى إخواننا الملحنين والمطربين أن يلاحظوا عند تلحينهم أو غنائهم أن تكون القطع الاستهلالية متفقة اتفاقا تاما مع الأغنية التى تليها سواء أكان ذلك فى نوع المقام أم الأسلوب أم الروح

متع حياتك بالاحباب (دور من مقام الابياتى)

هذا الدور من الأدوار القديمة التى يفتخر بها الماضى القريب سواء أكان من جهة اللفظ أم المعنى أم من جهة الموسيقى والتلحين . وقد اختص بغنائه اثنان من المطربين القديرين هما : صالح عبد الحى وإبراهيم عثمان ، وكثيراً مايغنيانه فى الراديو وآخر مرة كانت فى إذاعة صالح مساء ٣١ يوليه

ونظراً لهذا الاختصاص والفرق الذى لاحظناه فى غنائهما رأينا أن نقارن بين الأذاعتين ؛

فقد غناه صالح وامتاز بحلاوة صوته وكثرة الليالى وتنوعها فى التمهيـــد للدور فضلا عن الموال المشجى الذى انتقاه وهو (أضحك من الفم وأبكى من صميم قلبى) ثم دخل إلى الدور (متع حياتك) وأجاد فيه أيما إجادة . ولما وصل إلى (قضى زمانه فى حبك وشاف كتير) رددها ترديدات عديدة يغبط عليها . وكانت « الآهات » جميلة التغريد خليقة بالأعجاب ظل إلى أن قفل الدور على مقام (البياتى)

أما ابراهيم عثمان فقد سبق أن أسمعنا هذا الدور ، وكان حريصاً فى تأديته على النمط الذى كان يؤديه به المرحوم أبوه شأنه فى كل الأدوار التى يغنيها عنه فقد اكتسبت هذه الادوار طابعاً خاصاً وتناولها عنه كثيرون من تلاميذه فأصبحوا يرددونها مثله تماما . وإبراهيم يغبط على هذا الحرص . وهو لا يمهد للدور بليال كثيرة كزميله ولا يميل إلى التصرف فى ترديدات أو آهات مهما كلفه ذلك . وإبراهيم أيضاً يكتفى فى هذا الدور بغصن واحد بخلاف صالح فقد أضاف إلى الدور غصناً آخر لم نسمعه من إبراهيم أبداً . وأخيراً يقفل الدور على مقام السيكا بخلاف صالح .

عيوب التسجيل الماركونى

سبق أن وجهنا إلى محطة الأذاعة فى الأعداد السابقة ما لا حظناه عليها من التجائها إلى كثرة الأذاعة بطريقة التسجيل الماركونى وما ينجم عنه من ضرر محقق يمس طائفة المطربين والمذيعين على اختلاف أنواعهم . وإن لم تعالج المحطة هذه المشكلة ، وتستقر فيها إلى رأى ، كما نعتقد ، بعد درسها – نرجو أن يكون تسجيلها محققا للغرض الذى من أجله أتت بهذه الشرائط وتكبدت فيها التكاليف الكثيرة فلا يكون تسجيلها مشوها بالشكل الذى نسمعه هذه الأيام ، فاننا نلاحظ كثيرا عند سماعنا مختلف الأذاعات بالشريط الماركونى أن الصوت ينخفض فترة ويعود إلى أصله ثم يرتفع فترة أخرى ويعود ثانيا ثم ينخفض فجاءة ويعود وهكذا وفى ذلك مسخ للأغانى وتشويه للأذاعة لا يمكن أن يرتاح إليه الجمهور ولا المطربون أنفسهم نحن نرجو أن يهتم بهذا الأمر المشرفون على التسجيل الكهربائى بحيث نسمع الأغانى طبق الأصل خصوصا وأن المحطة أصبحت تذيع هذه الشرائط فى أثناء الليل بعد أن كانت تقصر إذاعاتها فى الصباح وعند الظهر

الاعلان عن الاسطوانات على حساب الاذاعة

من المزايا العظيمة التى امتازت بها محطة الأذاعة الحكومية عن المحطات الأهلية التى كانت قائمة قبل ، مسألة عدم إذاعة الأعلانات التجارية التى كانت تصم الآذان إذ ذاك ونحن نحمد لها هذه الميزة ، ولكن المحطة بدأت هذه الأيام تنهج منهجا جديدا أمكننا أن نكشف عنه وندلل عليه .

معلوم أن محطة الأذاعة بها آلاف الاسطوانات ولها حق اختيار ما يذاع منها وما لا يذاع ، ومعلوم أيضا أن المحطة أصبحت تلبى طلبات الجمهور فيما يطلبه إليها إذاعته منها ولو سمعنا أن اسطوانة تكرر فى الأسبوع مثنى وثلاث لاغتفرنا للمحطة رغبتها فى إرضاء الجمهور الذى يطلب هذا التكرار ولكن ما بالنا نجد أن المحطة تذيع علينا فى البرنامج الموضوع – لا ما يطلبه المستمعون – اســطوانات كثيرة وتعيدها مرات عديدة من غير مبرر اللهم إلا إذا أرادت الأعلان عن هذه الاسطوانات على حساب الأذاعة وهو ما لا يصح . وهأنذا أذكر لك بعض الأمثلة :

« ١ » اسطوانة حمامة بيضا أذيعت يوم ٧ أغسطس ويوم ١٥ منه
« ٢ » « حبوبتى الأمورة » « ٢٨ يوليه و ٨ أغسطس و ١٢ منه
« ٣ » « سلمى يا سلامة » « ١٣ يوليه و ١٥ منه و ٦ اغسطس

ومهما تكن الشروط التى تعاقدت عليها محطة الأذاعة مع شركات الاسطوانات التى تذيع اسطواناتها فلا بد أن يكون لأرضاء الجمهور الاعتبار الأول وأن تظل المحطة تنهج منهجها فى عدم إذاعة الأعلانات التجارية

محمد صادق

سمعناه فى وصلتى الحجاز والراست فى مساء ٣ أغسطس ففى الوصلة الأولى عزفت الفرقة « سماعى » ثم ليالى وموال « بشراك ياقلبى » ثم دور « ياقلبى بزياده » تلحين صادق ولنا على هذه الوصلة ثلاث ملاحظات :

الأولى : أن عازف « الرق » عند البدء بالسماعى عزف وحده « طقماً » من السماعى بدون باقى الآلات وهذا حسن .

الثانية : أن عزف « السماعى » بواسطة جميع آلات الفرقة لم يكن متمشياً مع الضرب فى كثير من المواضع.

الثالثة : أن صادقا هرب من غناء موشحه فى وصلته وهذه سنة غير محبوبة لأن الموشحة لابد وأن يكون تلحينها أفضل من تلحين صادق وكلامها أبدع من الكلام الذى يغنيه صادق اللهم إلا إذا بلغ به النزق الفنى ألا يغنى إلا من ألحانه وإذا كان كذلك فنحن ننتظر منه أن يقوم بتلحين بعض الموشحات من مختلف الضروب والأوزان وإذ ذاك لايحرم المستمعين من سماع موشحات من تلحينه أيضاً يكون الحكم على قيمتها الفنية والأدبية حقاً للفنانين والأدباء

أما وصلة الراست التى غنى فيها منولوجه « فى ليله والدنيا هادية » والذى فيه يقول.

الشفة ع الشفة   تبعد وتتلاقى
وهى فى خفة   تلعب وتتشاقى

فيظهر أن صادقا لم يعبأ بالنقد الذى وجه إليه فى خروج هذين البيتين عن حدود اللياقة والأجدر به إذا كان لا بد من احتفاظه بهذا المنولوج، إكراماً لموسيقاه، أن يجعل البيتين :

الشفة ع الوردة   تبعد وتتلاقى
والوردة على الشفة   تلعب وتتشاقى

لبسنى من صنع بلادى

مطلع لاسطوانة حديثة تغنيها « سيده حسن » وهى طقطوقة من مقام (الراست) تحمل بين ثناياها دعاية واسعة لمنتجات بنك مصر بالمحلة الكبرى وقد أعجبتنا نوعا كأغنية شعبية تتغنى بها الفتيات المصريات وفيها اعتزاز بالقومية كبير نرجو أن ينحو المؤلفون إلى أمثال هذه المواضيع وأن يمسوها فى أغانيهم بدل إغراقهم فى الدموع والشجون. وقد جاء فى مطلعها : —

لبسنى من صنع بلادى
واوهب لك روحى وفؤادى
دنا حلوه وفستانى جميل
اتمختر وقوامى بيميل
مين أدى أنا بنت النيل
وهدومى الحلوه محلاوى

مشاهدات فى الأسكندرية

الموسيقى والبحر

مرح المستحمون على « بلاج سبورتنج » وسمر المصيفون بين لهو الأطفال البرىء على الشاطىء وبين الرمل والماء، وتخطر الحسان فى الروحات والغدوات يرتدين مختلف الأزياء، وزبد الماء الناتج من الحرب القائم بين المد والجزر. وأصوات العائلات الملتفة حول المظلات. إختلاط هذه الأصوات بعضها ببعض يتألف منه لحن جميل يسمعه وينشده من يختلس من وقته فترة يسعى فيها إلى الاسكندرية ليستريح فيها أياماً أو أسابيع من عمله المضنى فيسمع هذا اللحن ويشترك فى توقيعه.

وشاءت الظروف أن أكون أحد هؤلاء المصطافين فكان لى فى الأسكندرية بعض المشاهدات وكان لى فيها بعض التجوالات.

واليكم مشاهداتى.

الاذاعة تلاحقنا حتى فى قطار البحر

كنا نرجو أن نستريح فترة من إذاعات محطة الأذاعة وكنا نظن أننا بانتقالنا إلى الأسكندرية ربما كان فيه تغير كبير فى برنامجنا اليومى يحول بيننا وبين الاستماع اليها ولكننا عندما ركبنا قطار البحر إذا بالأذاعة تناهضنا وتلاحقنا حتى فى هذا القطار ولكن ليس من محطة الاذاعة ولكن من محطة خاصة بالقطار، وإذا بالمذيع يقول: ألو.. ألو. هنا محطة إذاعة قطار البحر وإذا بنا نسمع أولا عندما تحرك القطار اسطوانة « رقص الهوانم » من سامى شوا وكأن المذيعين أرادوا ألا يتحرك القطار إلا على نغم الرقص. سار القطار ونهب الأرض والراديو يذيع الموسيقى الأندلسية لجميل عويس وبعض الأسطوانات الكثيرة المناسبة. وقد سمعنا أيضاً محاضرة من الأستاذ عبد المنعم مختار فى فضل حمامات الشمس على الجسم وأهميتها للجلد وللرياضة. وعند وصول القطار إلى محطة سيدى جابر إذا بالمذيع وكان ماكرا يذيع علينا اسطوانة للمرحوم عبد الحى حلمى من مقام « بياتى »

جلالى بلالى   وافانى الحبيب

إلى هنا انتهت إذاعة القطار بوصول القطار . وهذا أمر نشكر عليه مصلحة سكة الحديد للاهتمام براحة الجمهور وتسليته فى قطار البحر الذى يرجع إليه الفضل فى تنشيط حركة التصييف بالثغر

ليلة فى كازينو بيا بالاسكندرية

يقع هذا الكازينو على شاطىء البحر بجهة الشاطبى وقد حضرنا فيه برنامجا ممتعا نلخصه فيما يلى :

افتتحت الحفلة برقصتين من فتاتين الأولى مصرية والثانية سورية جاء بعدهما « محمد عبد المطلب » مع فرقته فغنى منولوجا من مقام العجم كان لا بأس به . وقد لاحظنا أن صوته قد تحسن كثـــيرا عما كان عليه فى مصر ، ثم مثلت بعد ذلك رواية من نوع الكوميدى « اغسل وشك » تأليف « عبد النبى محمد » كانت ناجحة كثيرا لما يتمع به بطلها عبد النبى من خفة الروح فى التمثيل فضلا عما بالرواية من مواقف كثيرة تثير الضحك وتسر النفس . وجاء بعد ذلك « سكتش » رقص لبعض الأمم قام به بعض الأفراد وأجادوا فكان غناؤهم جميــلا كل فيما يخصه بما يتصل بذلك من حركات وملابس نال من أجلها هذا الفصل اعجابا كبيرا

وشاهدنا أيضا فصــلا متقنا لا يقل عن سابقة اسمه (عرسان للبيع) فتحت الستار فرأينا (فترينة) موضوع بها عدد ٣ أزواج ومكتوب عليها للبيع أحدهم (افندى) وثانيهم (شيخ) وثالثهم (شاب بلدى) ووقفت أمام هذه الفترينة فتاة هى التى تقوم بعملية العرض والتقديم والمساومة فى الثمن .

وتدخل الفتيات الواحدة تلو الأخرى تبحث لها عن زوج فيعرض عليها منهم فتنتقى ما تشـاء ، وكان الزوج الأخير هو الذى أثار الضحك لكثرة حركاته ونكاته هو وزوجته فضلا عن أن زفافهما قد تم على المسرح بالموسيقى والرقص والزغاريد

أما المنولوجات فقد سمعنا منها الكثير ، كان بعضها قديما وبعضها حديثاً وألحانها على العموم لا بأس بها . وقد لفت منا النظر والسمع معا تلك المنولوجات البلدية التى تتناول كثيراً من شئوننا الشعبية فى أغان لطيفة .

وكانت هناك فرقتان موسيقيتان التخت والأوركستر . وقد قام كل منهما بنصيبه فى المنولوجات والأغانى والرقص .

رابطة موظفى الحكومة المصرية

بالاسكندرية

طاف بى المطاف إلى « رابطة موظفى الحكومة المصرية » فى مكانها الفخم الجديد المشرف على شاطىء البحر وصالاتها الرحبة المنسقة والمؤثثة بأحلى وأغلى مايؤثث به ناد ، فكان لى حظ التشرف بالأستاذ محمد حمدى استاذ الآداب بالمدرسة العباسية الثانوية وعضو مجلس ادارة الرابطة والتعرف إليه باسم (الموسيقى) فطاف معى حجر الرابطة وأوضح لى مايتمتع به أعضاؤها من مزايا . وقد أسفنا لتغيب صديقه الأستاذ خميس أبو هيف رئيس فرع الموسيقى بالرابطة بسبب مرض ألم به شفاه الله . وعلى الجملة فقد سرنى جداً ماقوبلت به من حفاوة بالغة وهو ماأتقدم من أجله بالشكر والثناء على الأستاذ حمدى ومما زاد فى سرورى أعجاب حضرات الأعضاء بمجلة « الموسيقى » ومافيها من أبواب وبحوث سدت بها فراغاً كبيراً .

هذا ولا يفوتنى أن أذكر ماحدثنى به الأستاذ حينما سألته عن الهيئات الموسيقية بالثغر من أن بالرابطة فرقة كبيرة من الهواة تتناوب احياء الحفلات فيها فى الشتاء وأن طائفة أخرى من هواة الموسيقى من كبار رجال الاسكندرية يؤلفون الآن نادياً كبيراً للموسيقى وقد اعتزموا تأسيسه ليلم شعث هذا الفن فى المدينة ونحن نرجو للرابطة تقدماً مطرداً فى عهدها الجديد وللنادى المزمع انشاؤه التوفيق والنجاح .

فرقة موسيقية على البلاج

مما لاشك فيه أن الجمهور المصرى الآن يخطو خطوات واسعة فى ثقافته الموسيقية التى اهتزت الآن وربت . فأينما تذهب على البلاج تجد للموسيقى أثرا . شـاهدت مرة على شاطىء اسبورتنج أحد هواة الموسيقى ممن يجيدون العزف بالعـــود ومعه عوده فتعرفت إليه ، وطلبت إليه أن يسمعنا ، فعزف وإذا بالجمهور يزداد

ولم نلبث إلا وتكونت على الشاطىء فرقة من الرجال والنساء كل يفرغ ما فى جعبته وتبرعت بعض الأوانس بالغناء فكان الطرب وكان السرور وهكذا ظللنا نمرح ونسمع ونطرب إلى أن غابت الشمس فى الأفق فانفض الجمع ونحن نذكر هذه الحفلة المفاجئة التى أحيتها الصدفة ورتبها شعور الناس بفضل الموسيقى وما جبلوا عليه من السير وراءها والتغنى بها بعيدا عن التقييد والتكلف.

وهكذا تكررت الحفلات على صوت الأمواج فكانت متممة لأنس المصيفين ومرحهم وغادرنا المصيف على كره منا إلى حيث العمل والقيظ بالقاهرة...

تحت ظلال الشماسى

أما هذه المظلات الممتدة على الشاطىء فلها سحر ولها جمال فهذه العائلة تتجاذب أطراف الحديث حول البحر والصيف وهذا الرجل المسن يلاعب أحفاده ويضاحكهم، وهذه المظلة لزوجين خلعا ملابسهما ونزلا إلى البحر فأصبحت مظلتهما خلوا من أحد وهذه العائلة تستقبل عائلة أخرى وتفسح لها المجال فتضيق المظلة على أن تظلل هذا الجمع، وهذا قائم وهذا قاعد، وهذه تأخذ بملابس البحر حمام الشمس، وتلك تغنى وحولها المعجبون بها من الأهل والأصحاب.

وشاهدنا فيمن شاهدنا السيدة فتحية أحمد بين بنيها تحت إحدى المظلات تتمتع بهواء البحر العليل وقد لاحظنا أن صحتها ليست على مايرام نسأل الله لها الصحة والعافية.

وكذلك رأينا مجلة «الموسيقى» يقرؤها بعض المصطافين. شاهدناها تحت المظلات يستوحى بها قراؤها الفن والجمال.



برنامج الإذاعة الموسيقية من الجمعة ١٦ أغسطس لغاية السبت ٣١ منه

الجمعة ١٦ أغسطس سنة ١٩٣٥

صباحا فرقة موسيق مدرسة البوليس
مساء السيدة سكينه حسن

السبت ١٧ أغسطس

مساء محمد صادق
حفلة عود منفرد رياض السنباطي

الأحد ١٨ أغسطس

صباحا سيد مصطفى وفرقته
مساء الشيخ محمود صبح

الأثنين ١٩ أغسطس

صباحا كمان منفرد فاضل شوا
مساء الآنسة ليلى مراد

الثلاثاء ٢٠ أغسطس

صباحا سيدة حسن
مساء عود منفرد رياض السنباطي

الأربعاء ٢١ أغسطس

مساء صالح عبد الحى

الخميس ٢٢ اغسطس

صباحا فاضل شوا
مساء فرقة موسيق اليد المصرية محمد بدوى ومحمد الصبان

الجمعة ٢٣ أغسطس

صباحا أوركستر محمد حسن الشجاعى
وابراهيم حموده يغنى بمصاحبة الأوركستر
مساء إبراهيم عثمان

السبت ٢٤ أغسطس

مساء الآنسة حياة محمد

الأحد ٢٥ أغسطس

صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر
مساء الشيخ على الحارس

الأثنين ٢٦ أغسطس

صباحا فاضل شوا
مساء المطربة نادرة
حفلة بيانو منفرد

الثلاثاء ٢٧ أغسطس

صباحا أوركستر فؤاد حلمى
مساء رياض السنباطى

الأربعاء ٢٨ أغسطس

مساء صالح عبد الحى

الخميس ٢٩ أغسطس

صباحا فاضل شوا
مساء عبد الغنى السيد

الجمعة ٣٠ أغسطس

صباحا مدرسة البوليس
مساء حسن الملوانى

السبت ٣١ أغسطس

مساء محمد صادق

اعلان من الادارة

إجابة لرغبة الكثيرين من كرام القراء تعلن إدارة المجلة استعدادها لأرسال الأعداد السابقة من مجلة الموسيقى نظير مبلغ ٢٢ مليما فقط عن كل عدد خالص أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم ؟

جريدة الوادى

استقبلت زميلتنا الوادى الغراء سنتها السادسة من حياتها الحافلة بالجهاد المتواصل فى سبيل نصرة الحق والوطن.
نتمنى للزميلة اضطراد التقدم والنجاح والثبات فى تأدية رسالتها .



فى مدرسة المعهد

تقرر بشأن مدرسة المعهد الملكى للموسيقى العربية ما يأتى : —

أولا — أن آخر موعد لتقديم الطلبات للمستجدين هو أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثانياً — يبدأ امتحان المستجدين فى يوم ١٤ سبتمبر سنة ١٩٣٥

ثالثاً — يبدأ امتحان الدور الثانى للراسبين فى امتحان الدور الأول من طلبة المدرسة يوم ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥

رابعاً — تبدأ الدراسة لجميع فرق المدرسة يوم ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣٥

مباراة موسيقية دولية

ذكرنا فى العدد الماضى أن القسم الموسيقى بواشنجتون سيقيم مسابقة فى التلحين الموسيقى ووعدنا أن نوافى القراء بشروط هذه المسابقة متى وصلت إلينا . وقد علمنا أن قيمة مكافأة الفائز فى هذه المسابقة ألف ريال . وموضوعها هو تأليف لحن لاربع آلات وترية « ليس منها البيانو » وهذه المسابقة عامة لكل من يرغب فى التقدم إليها من جميع الدول . وآخر موعد لتقديم هذه المقطوعات هو ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٣٦ ، ومن شروط هذه المسابقة أن تكون هذه المؤلفات جديدة لم يسبق نشرها . ويمكن للراغب فى الإستزادة من هذه المعلومات مخابرة « الموسيقى » فى ذلك .

تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية

ذكرنا فى العدد الماضى أن وزارة المعارف العمومية رخصت لمحطة الأذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية فى الحصول على مجموعة من الأسطوانات التى قام مؤتمر الموسيقى العربية بتسجيلها عام ١٩٣٢

وإذ اعتزمت المحطة أن تكون إذاعة هذه الأسطوانات مصحوبة بتعليقات ومحاضرات تبين طابعها فقد تم الأتفاق مع حضرة الدكتور محمود احمد الحفنى للقيام بألقاء محاضرات عامة فى هذا الشأن . وستكون المحاضرة الأولى فى تمام الساعة السابعة من مساء يوم ٣٠ أغسطس الجارى .

المدير العام للموسيقى فى المانيا

حمل إلينا البريد الأوروبى الأخير الوارد من ألمانيا أن المدير العام للموسيقى بها الدكتور ريشارد اشتراوس الموسيقار العالمى المعروف قد اعتزل منصبه لأسباب صحية وقد عين بدلا منه الدكتور بيتر رابا .

عودة أعضاء بعثة موسيقية

عاد أخيراً حضرتا محمود عبد الرحمن افندى وعبد الحليم على افندى عضوا بعثة وزارة المعارف العمومية لدراسة الموسيقى بعد أن أتما دراستهما الموسيقية بباريس فنهنئهما ونرجو أن تنتفع البلاد بمواهبهما الفنية .



موزار

MOZART

٧

لقد بلغت عجرفة المطران وغطرسته وتطوراته المتقلبة حداً لا يطاق ، بل ويستحيل احتماله ، وإذن فقد وجب التبصر فى الأمر وكثرة التشاور بين الولد وأبيه لعلهما يهتديان إلى وسيلة تزيح عنهما تلك الغمة وتفرج الكرب غير أن الوالد كان ، فى كل مباحثه ، يلتمس حسن النية فى أعمال المطران ، وينسب تصرفاته التعسفية إلى طبيعة نشأته ، واحتراسه من المفاسد التى جر إليها تهاون سابقيه ثم ينصح بعد ذلك إلى ولده ألا يتعجل الأمر . ويتضرع إليه فى حنان أبوى أن يصبر ويخضع لأرادة الله ، ويتحمل تجرع الغصة . أخوف ما كان يخافه الأب أن يشتد الضيق بالفنان فيتخذ سبيله إلى الجبال والوديان هربا .

غير أن موزار تجرع من كؤوس الصبر ما غص به وشرق حلقه ، فنبا سمعه عن أن يصيخ لنصائح أبيه : هذه فينا بأجمعها تقبل عليه وتهتف به ، وكلما زاد تعلق الناس به وإشادتهم بذكره ، زادت غطرسة المطران وصلفه فدفعت بنفس موزار إلى النفور والوحشة ، وجذبته إلى مجامع فينا يتنقل من جماعة لأخرى فيتلقاه أهلها بما يليق به عزازة وإجلالا .

حب أهل فينا لموزار . كان حباً إلهياً مقدساً . ولعل السبب فيه يرجع ، فوق نبوغه وعبقريته الفنية ، إلى إطاعته أباه وخضوعه اليه وبره به : فلكم ضحى موزار بسعادته إرضاء لأبيه ، حتى لقد كان يتلقى رسائل والده من سالسبورج ، فيجد فيها نصحه وتضرعه ، فيوازن بين سعادته التى تلاحقه أنى سار . وبين ضراعة أبيه ورغباته فيستكين لرغبة أبيه مضحياً بالسعادة راكناً إلى البكاء والنحيب .

على أنه بدأ يفكر فى الوسائل التى تنقذه وتكفل لأبيه وعشيرته الراحة والطمأنينة ، وأن ينجو بهم من عسف ذلك الوحش الأنسانى الذي سامهم الخسف والهوان وكدر صفوهم ، ونكد عيشهم حتى أصبحوا لا يحسون إن كانوا أناسى يستحقون العيش ، أم سوائم يرعون الكلأ ويطعمون الحشائش ؟ !

ولعل والده يرى فى تفكير ولده مايستريح إليه ويوافقه على أن سالسبرج ليست بالميدان الذى يفوز فيه السابق إلى غرضه الأسمى ، ولعله يتبين أخيراً أن غلاظة المطران فى معاملة ولده تقتضى الأب أن يفكر فى الحرص على كرامة هذا الولد البار ، وصون شرفه وذيوع عبقريته والباب الآن مفتوح ، والطريق ممهد معبد ، والوسائل متوافرة ، فهؤلاء أهل فينا جميعاً — نبلاؤهم ، وأشرافهم وأكابرهم ، وصعاليكهم — مقبلون على الابن ، ينزلونه من قلوبهم سويداءها ، ومن أفئدتهم حباتها ، يقدرون فنه ويجلون شخصه كأنه لديهم « ابللون » معبود اليونان .

كانت هذه تصورات موزار ، تنتجى فى صدره كلما شهد من المطران امتهاناً ، وكان يمنى بها نفسه ما دام هو يحرص على كرامة أبيه وعدم عقوقه وعصيانه . ولكن الأب كان صلبا عنيدا ، لم يخترق توسل ابنه إلى قلبه وسمعه سبيلا ، فلم يبق إلا أن يحتمل الابن بقلب يمزقه الألم .

ولكن إلى متى يتحمل موزار الشدة بكمالها ، ويلقاها بأصبارها ؟ إن نفسه الطيبة ، ووجدانه الحى الراقى ، وما يشعر به من فخار العبقرية التى يهتف الناس بها ، وما يستلزم هذا الفخار من حرص على الكرامة . كل أولئك كان يدفع الفنان إلى الغضب لنفسه وحرمتها ، فلا يكاد المطران يبتدره بالسوء حتى يرده إليه الفنان فى لفظ ناب وخشونة ظاهرة ، ذلك بأن غيظه من المطران قد أحقده عليه حقداً لم يعد فى استطاعته كظمه أو إخفاءه ، لهذا كان موزار يتلمس أوهى الأسباب لانفصاله عن خدمته

غير أن ترخيص المطران لموزار فى إحياء حفلة للأرامل بمعهد الأكاديمية ، وقبوله رجاء النبيلة تون فى ذلك ، سكن من حدة الفنان ، وأعاده إلى طبيعته الهادئة المتواضعة ، وأرسل لسانه بالثناء على الأمير المطران : ذلك بأن القلوب الطيبة الكريمة تستعبدها الحسنة ، ويستبيها المعروف ، وتنال منها الكلمة الطيبة . فتنسى الأساءة وتعترف للجميل ، فما الجحود من لغاتها ، ولا الكفران من منطقها .

وكذلك انتشى موزار ، وكادت النشوة تخرج به من إهابه ، وطوّع له الوهم والخيال أن المطران الغليظ رقيق الحسّ ، طاهر الشعور ، فياض الوجدان .

***

حشدت حفلة الأرامل ، فى مسرح كرتنوتر بنبلاء فينا وكرام رجالاتها وفواضل سيداتها ونوابغ مفكريها ونجباء شبابها ، فلم يكن فى المسرح مقعد خال ولا مكان لقدم ؛ فقد نشط محبو الفن ، وعلى رأسهم النبيلة تون ، وبذلوا جهد الجبابرة لأنجاح الحفلة وبلوغ غاية التوفيق فيها ، فأذاعوا فى الملأ بنبوغ موزار ، وشادوا بعبقريته . وملأوا سمع الأرجاء ثناء ومديحا ، حتى كان الجمهور يتعجل الزمن ويتخيل ثوانيه شهوراً ، وحتى كان من شوقه يكاد يلتهب التهاباً .

وما أزف الوقت المحدد وظهر موزار وفرقته حتى ضج الجمهور بالهتاف له ، وعلت صيحات التحية والاكرام حتى لكان يخيل للرائى أن جدران المسرح تهتز ومقاعدها ترقص .

سكنت العاصفة ، وهدأ الناس وحبسوا أنفاسهم إذ فجأهم موزار بقطعته الموسيقية المسماة « موزار سينفونى » فى مائة عازف بمختلف آلات التطريب ، ثم ما لبثوا أن كانوا يقاطعون الفنان بدوىّ الاستحسان المتواصل الفينة بعد الفينة ، فيما بين مقاطع الأبيات والمواصلات . ولقد أسرف الجمهور فى نثر الورد والأزهار على موزار

وهو يترأس الفرقة بنفسه ـ حتى كاد يحسبه الناس ضريحا . وحين انتهى موزار من قطعته الباهرة الخلابة تقدم له أحد النبلا. ، باسم الطبقة العالية من شعب فينا . وأهدى إليه إكليلا من الغار متوجا باسمه الكريم

كان سرور موزار بهذا الاستقبال الرائع يعجز الوصف ويجل عن التعبير ، ولكن هذا السرور البالغ لم يكن نقيا صافيا ، فقد كان يتخلله الأسى ، وتمشى فيه الحسرة لأن الحظ لم يواته فى تلك الحفله بتشريف القيصر وهو منتهى أمله وغاية رجائه

ويح تلك النفس تتنازعها الأضداد ، وتتوزعها المتنافرات ! مسكينة ، صافية كدرة ، راضية مبتئسة ، مرّحة محزونة . فى فرح من هتاف الناس . فى مأتم من غياب القيصر ، لهف تلك النفس ما لها من قرار

ولقد سرّى عنه أن تقدم له سيد ، جميل البرة ، حسن الهندام ، يتعرف إليه . ويقول والسرور يهز عطفيه

— لى الشرف ، ياسيد موزار ، أن أتعرف اليك . إننى المدير الأول لمسرح فينا الألمانى ، واسمى « السيد روزنبرج » . لقد صدر إلى أمر مولاى صاحب الجلالة القيصر ، الذى حال دون تشريفه طارىء مفاجىء ، أن أسمع ألحانكم وأنهى إلى سمعه الشريف رأيى فيها . غير أن ماسمعته يستحيل وصفه أو التعبير عنه ، ولذلك فقد عزمت أن أقص على صاحب الجلالة مشافهة ما يستطيع لسانى العاجز أن يشيد به من عبقريتك الخالدة . وأعتقد ياعزيزى موزار أنك بما أتيته من الأبداع المعجز ، قد مهدت لى سبيل السعادة بتشريفى بوصف الحفلة وماحوت

— سيدى الاستاذ الجليل ، كيف أنظم لك آيات الشكر ؟ إن عبارتك النبيلة الكريمة تخرس الفصحاء ، وتعيى المقاول اللسن . ماكان أسعد حظى لو أتاح لى القدر شرف حضور مولاى صاحب الجلالة ، ولكن ما حيلتى فى قضاء الله . . !

— لا تيأس ، ياصاحبى ، فان جلالته سيسمعك يوما إن عاجلا وإن آجلا . واعلم ، ياعزيزى موزار ، أنك باق لدينا هنا لا تبرح فينا بعد اليوم .

— ذلك ، ياسيدى . يتوقف على قرار سيدى الأمير مطران سالسبورج

— آه ! . . أهكذا أنت ؟ لابأس .

ثم تقدم اليه وهو يبتسم ابتسامة عدم الارتياح وقال وهو يصافحه

— سنجد لك من هذا الأمر مخرجا ، فلا تبتئس ياصاحبى . ومع ذلك انظر ! هذا سيد قادم سأعرفك إليه . . مرحى بالسيد استيفانى :

كان ذلك السيد ماراً على مقربة منهما ، فالتفت حين سمع النداء وأسرع إليهما كأنه كان يتوقع استدعاءه ، فقال المدير فى شىء كثير من اللطف

— جوتليب استيفانى المشهور « بالصغير » تمييزاً له من أخيه الذى كان يعمل أيضاً بفينا

كان جوتليب ربعة فى القوام ، يناهز الأربعين من عمره ، معتدل الجسم ، متأنق الزى ، تدل آدابه وحركاته واعتدال وقفته على عسكريته ، فقد كان ضابطاً فى الجيش البروسى . وقد سبق لموزار أن تعرف إليه تعرفاً سطحياً فى مجتمعات مختلفة ، وكان يعلم عنه مايحول بينه وبين اتصال المودة ، أو توثق الرابطة ، وبخاصة ما كان يسديه إليه أبوه من النصيحة ، وما ألقاه عليه من التحذير ألا يصاحب هذا الرجل أو يختلط به ، ذلك بأنه كان مستهتراً يكثر من مغازلة النساء والتشبب بهن ومتابعتهن ، فى أسلوب غير كريم ، ونزعة غير شريفة ، حتى ساءت سمعته وأصبح

مضرب المثل فى الاستهتار وعدم احترام التقاليد المتواضع عليها ، والحرمات المرعية

لكن استيفانى . كشاعر ، كان ينتزع احترامه من الناس بشاعريته ، وما كان ينظمه لهم من القطع الفكاهية التمثيلية التى تنال من إعجابهم منالا . على أنه فوق ذلك كان مفتشاً لدار الأوبرا الألمانية بفينا ، وكان نفوذه من هذه الناحية ، يتسيطر على كثير من الممثلات اللواتى كن يسايرن استهتاره وخلاعته لينان لديه الوسيلة والحظوة وليكون لهن شفيعاً وعونا فى بلوغ مآربهن ، وتحقيق أمانيهن فى مستقبلهن .

وتلك سنة الممثلات والممثلين من يوم أن خلق التياترو إلى اليوم ، لايخلو واحد منها من هذا الصنف من الناس الذين لا يتورعون عن بلوغ الغاية من أخس وجوهها

غير أن هذا الرجل ، إذا أغضينا عن هذه الخلة فى نفسه ، لايعدو أن يكون رجلا طيبا ، فيه عواطف شريفة مؤثلة ، كريم المسعى لا يضر أحداً ، إنما كان استهتاره واندفاعه وراء لذاذاته يقتضيه نفقات باهظة ، فكان لايترك فرصة تسنح لجمع المال إلا اقتنصها واستغلها .

ولقد علم استيفانى أن موزار بغيته ، ولمح بقدرته المسرحية وخبرته الفنية ، أن هذا الفنان عبقرى حشوه ذهب ، فلو أتيح له أن ينظم قطعة يلحنها موزار فقد درت عليه الخير ، وأكسبته الربح الوفير .

إذن فقد وجب أن يفضى إلى المدير روزنبرج بدخيلة نفسه ، وأن ينتهى معه إلى رأى فيها ، وقد وعده المدير أن يحقق رجاءه إذا تم الاتفاق بينه وبين موزار ، هنالك جعل استيفانى نصب عينيه أن يتعرف إلى موزار وأن يوطد الصلة بينه وبينه ، تلك الصلة التى تمكن موزار ، فى لباقة وكياسة ، أن يتخلص منها فيما مضى .

واليوم تولى روزنبرج تدبير الأمر ، ووضع المسألة بين يديه ، هذه المسألة التى أجادا حبكة نسيجها ، وأتقنا تدبيرها ، فأعجزا موزار عن النفور أو الهروب ، إذ قدم روزنبرج صديقه استيفانى إلى موزار وعرّفهما بعضهما إلى بعض ، ثم ودّعهما وانصرف فى عجلة كأن عملا هاما يقتضيه العجلة

كان موزار ، بادى الرأى ، متحفظا فى التحدث إلى استيفانى ، متحوطا فيما يبديه من رأى وما ينطق به من قول ، غير أنه ما لبث أن أخذ بجزالة شعر استيفانى وسمو معانيه ، وطلاوة خواطره ، فتقبل منه مقترحه وضياء السعادة يشع فى محياه ، ويبسط أسارير وجهه . فلما لحظ استيفانى منه ذلك قال :

— لك أن تتيقن ، يا سيد موزار ، أن هذه القطعة متينة رائعة ، وأعتقد أنها شعر من الطراز الأول ينهض بالجمهور ، ويثير عاطفته ، ويحببه فينا ، فنكسب بذلك مناصرته أدبيا وماديا . تصور ، يا صديقى ، قصة موسيقية تمثيلية ، مصاغة فى شعر جزل جذاب ، كيف يكون أثرها فى النفوس ، وفعلها فى المشاعر ؟ ومع ذلك فسأنقحها ومن ثم تلحنها بما وهبك الله من السحر الخلاب

— ألحنها ؟ وأين ؟ من الأسف اللاذع أنى سأعود إلى سالسبورج فى ثنايا هذه الأيام

— تعود إلى سالسبورج ؟ يا عجبا ! ! وماذا تفعل فى سالسبورج ؟ أنت ؟ أنت الرجل الذى تقوم على مجهوده مفاخر المانيا الخالدة ؟ كلا بل ستبقى هنا

— ليت لى هذا ، يا سيدى ، وما ليت بنافعة ، لقد أخبرنى سيكاريللى ، قبل ابتداء حفلتنا هذه ، أن المطران يرغب فى العودة إلى سالسبورج قريباً ، ونبه علىّ أن أستعد السفر

— مالك وللمطران ؟ فليرحل وحده ، فما من أحد في الدنيا يأسف على فراقه . ويجب أن تصدق هذا

— قد يكون ذلك حقاً ، إنما الذى لامفر منه هو وجوب سفرى . إننى لا أستطيع أن أعرض والدى المسكين ، وشقيقتى الضعيفة لنقمة ذلك القلب الغليظ ، وعنت ذلك الجبار العنيد ؛ إن استقالتى تلق بهما فى جحيم نزّاع للشوّى .

— إعذرنى فان ذلك غير مفهوم ! ! للسيد والدك وللسيدة شقيقتك أن يعيشا معك هنا ، ويبقيان معك كذلك . وأنا ضمين لك أن السيد والدك سيجد فى فينا عملا لائقاً . وهب أنه لايجد عملا فان عبقريتك تكفل له رغد العيش ونعيم الحياة . خذنى مثلا . عدت من معركة لندس هوت أسير حرب رث الثياب خلقها ، وهأنذا اليوم عزيز الجانب ، مرموق الرحاب ، رغم ما يرمينى به الناس من حب اللهو والاستهتار . إن الحياة العسكرية ياصاحبى . لاتزال تتحكم فى طبعى . لا أستطيع الحيدة عنها

— كل هذا حسن ، يا سيد استيفانى ، إنما حالتى تختلف عن ذلك بعض الشيء ، وسيطول بنا الحديث إن سردت عليك أوجاعى وآلامى . فأعفنى من ذلك وكن على يقين أنك إن صح عزمك على إرسال روايتك لى لتلحينها ، فانى ألحنها منشرح الصدر مسروراً ، فتفضل بأرسالها إلىّ بالبريد إلى سالسبورج.

— طبعاً ... بكل تأكيد .... إن لم نجد طريقة أخرى ... على أنى أستطيع أن أراهن على أنك ، بعد إقامتك بفينا هذا الزمن ، لن تحتمل العيش طويلا فى سالسبورج ، ولا بد لك من عودة إلينا لتعيش بين ظهرانينا عظيما مبجلا . إن عاجلا وإن آجلا . . . ثم حدثنى ، أتعلم أن جلالة القيصر مهتم بأمرك . شديد العناية بألحانك كبير الرعاية لك ؟

— أصحيح هذا ؟ وجلالته لم يسعدنى ، ولو مرة واحدة بتشريفه الاكاديمية ويشهد عملا من أعمالى ؟ وما كان أشد اغتباطى لو أن جلالته تفضل فشاهد حفلة اليوم . ولكن حسبى من الشرف أن تبلغ أنباء هذا الحفل مسامعه الكريمة ، ولعل السيد روزنبرج يتكرم بأداء هذا التبليغ .

— إسمع ، لا معنى للمداراة والمداورة سأصارحك القول كله ، أتعلم لماذا امتنع جلالته عن شهود حفلة اليوم ؟ أعتقد أنك ما دمت فى خدمة المطران فانه لن يشهد لك حفلة تقيمها أو اجتماعا تعقده ، فانه لا يطأ مكانا يُطَرّب فيه خادم المطران ولو كان نابغة الدنيا .

هنا ثار الدم فى دماغ موزار ، والتهب جسمه جميعا وصاح ، فى نبرات متهدجة حارة تلمس اللهب فى أنفاسها

— يا سيد استيفانى

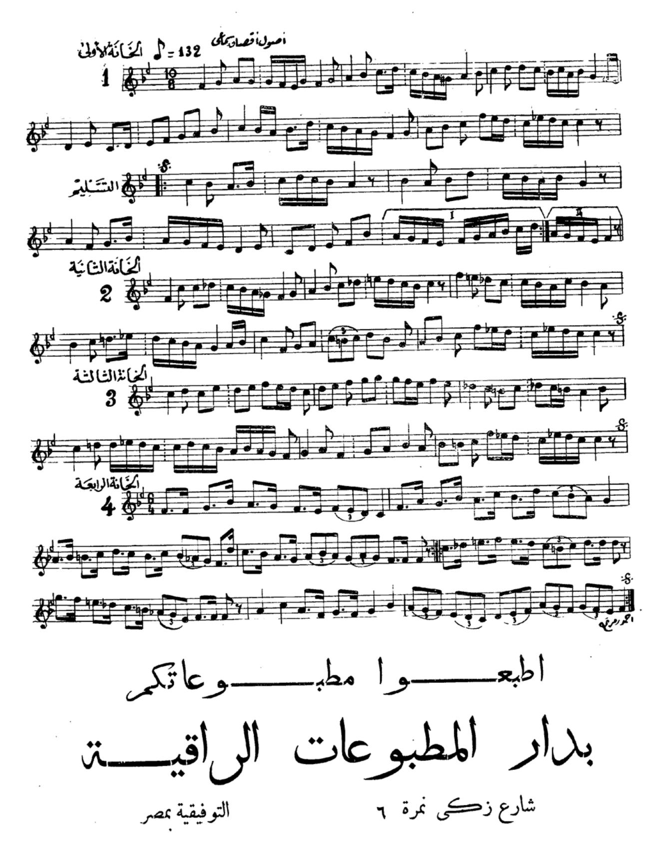
— هدىء روعك ، يا صديقى العزيز وخلنى أُتِم حديثى ، إن تشريف القيصر للحفلات التى تحييها ، فيه تشريف للمطران ، وتكريم له ، قبل أن يلحقك منه تعظيم وإكبار . وانك لتعلم ، يا سيد موزار أى رأس خاو يحمله ذلك المطران فوق كتفيه ، فقد يثيه به الغرور . ويركب ذلك الرأس الخاوى ويزهى بنفسه ويدعى الفضل كله فى نجاح الحفلة وتشريف صاحب الجلالة ، وإذا علمت ، يا سيد موزار ، أن القيصر يحتقر المطران ويزدرى كل عمل يعمله ، أيقنت أنه أراد بامتناعه عن تشريف الحفلة إظهار مقته لذلك الرجل المزهوّ المخبول .
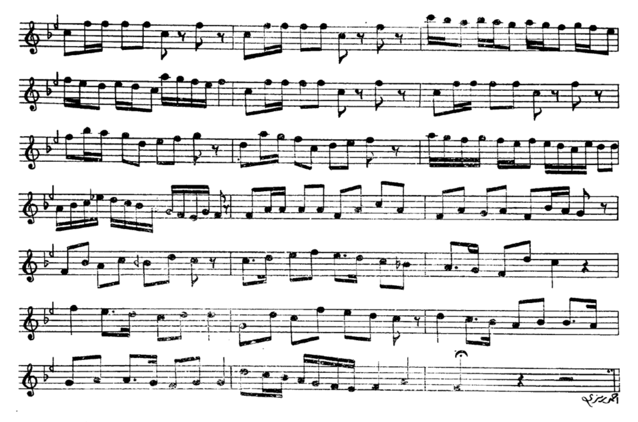
— ما ... ما ... ماذا .. تقول ؟

— سَرّ عن نفسك ، ونفّس من كربك ، فانك لم تكن المقصود بهذه الضربة القاصمة ، وسيأتى الوقت الذى يسمعك فيه القيصر ، مهما تألبت الأحوال وكشّرت الظروف
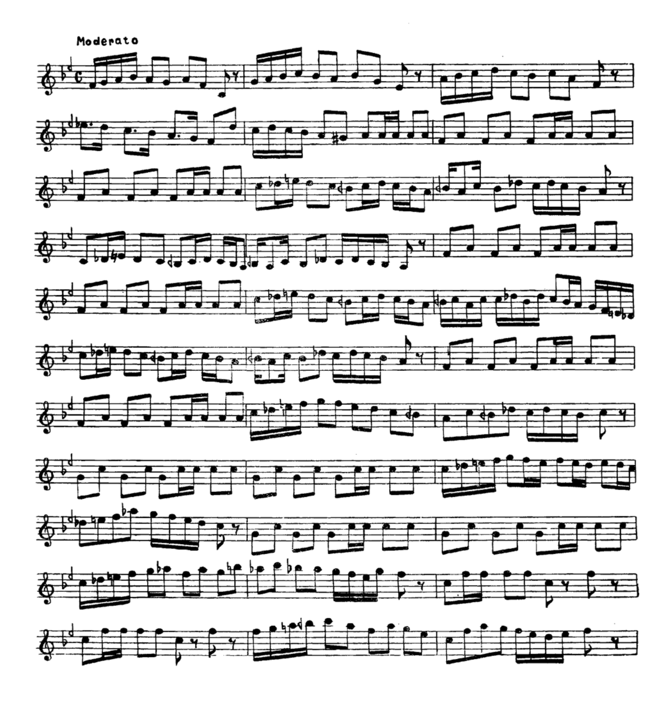
« يتبع »

سماعي جهاركاه للأستاذ عمر علي

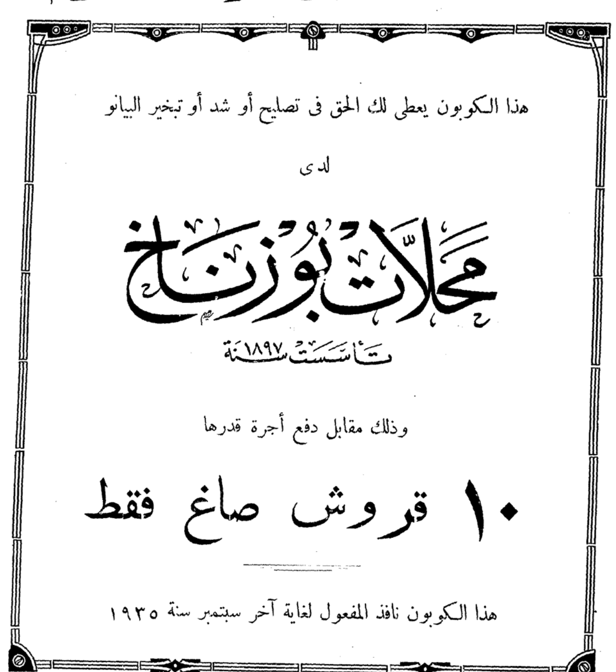




تحميلة جهاركاه للأستاذ صفر علي



هدية المجلة إلى قرائها الكرام



تطلب مجلة الموسيقى فى السودان من حضرات

الخواجة نيقولا ديمتري كاتثانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى (الخرطوم)

الخواجة زكى جرجس بطليموس (الخرطوم) — كمال ميخائيل غالي افندي (واد مدني)

عطا الله جبره افندي (ام درمان)

didats qui s'y présenteraient. On choisira les professeurs dont on aurait besoin parmi ceux qui auront subi ces épreuves avec succès. Les futurs instituteurs, ainsi désignés, suivront des cours de perfectionnement donnés par les professeurs de l'institut pendant leurs loisirs.

Pour ce qui est de l'encouragement des artistes compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement, la Commission exprime le vœu que le Gouvernement institue au Caire un Comité permanent qui s'occuperait de la musique et de l'examen des nouveaux ouvrages musicaux.

Ce Comité chargera des personnes compétentes de traduire ou de composer les livres utiles ; il instituera, à cet effet, un concours général ou confiera ce soin à une personne déterminée.

Contrôle des écoles et compétence des professeurs

« Comment contrôler les écoles, les clubs et les sociétés qui enseignent la musique? Comment s'assurer de la compétence de ceux qui y professent ? »

La Commission a étudié minutieusement cette question importante pour éloigner des écoles tout élément étranger qui leur serait nocif.

Elle a décidé :

1) Que le Ministère de l'Instruction Publique contrôlerait toutes les écoles égyptiennes où la musique est enseignée afin de s'assurer de l'application de ses programmes.

2) Permettre à ceux qui se sentiraient capables de le faire, de subir l'examen de l'Institut gouvernemental ; ceux qui auront satisfait aux épreuves de cet examen recevront un diplôme leur conférant le droit de professer la musique arabe.

3) Les Instituts égyptiens de musique qui suivent le programme de l'Institut gouvernemental pourront demander au Ministère de l'Instruction Publique de mettre leurs examens sous son contrôle, afin que leurs élèves obtiennent un diplôme qui leur confère le titre officiel de professeur de musique arabe.

4) Que lorsque le nombre de ceux qui auront obtenu des diplômes gouvernementaux sera suffisant, on élaborera un arrêté ministériel qui défendra à ceux qui n'ont pas de diplôme le droit de professeur la musique.

Cela pour deux raisons :

a) La protection des diplômes.

b) Le relèvement du niveau des professeurs.

Relèvement du niveau musical des musiciens professionnels actuels

« Comment relever le niveau des connaissances musicales des professeurs actuels ? »

La Commission, après s'être occupée de l'enseignement sous toutes ses formes devait s'occuper des professeurs actuels pour étudier les moyens de relever le niveau de leurs connaissances musicales.

Elle a estimé que le meilleur moyen était de faire à ces professeurs des cours spéciaux pendant les loisirs des professeurs attitrés de l'Institut Gouvernemental de Musique chargés de l'enseignement dans la section des instituteurs et des institutrices, à condition que les matières de ces cours soient les mêmes que celles professées à l'Institut en question.

La Commission aura ainsi achevé l'examen de toutes les questions qui lui étaient soumises.

Elle résume ses études dans le rapport que vous venez d'entendre et pour lequel elle croit pouvoir espérer l'approbation du Congrès.

Avant de terminer, la Commission présente au Congrès le vœu que l'Egypte soit dotée d'une revue musicale. La rédaction en serait confiée à des spécialistes choisis par le Gouvernement, mettant ainsi cette publication sous le contrôle du Ministère de l'Instruction Publique qui lui assurera les fonds et subventions nécessaires à sa propagation.

Cette revue contribuera au progrès de la musique orientale ; elle sera en outre, le trait d'union entre l'Egypte et les savants musicologues qui, de leur pays, pourront suivre ainsi les destinées musicales de ce pays sur la voie que le présent Congrès s'est efforcé d'éclairer.

Presse, que les compositeurs lui soumettent leurs œuvres.

Et la Commission a chargé deux de ses membres MM. le Dr. Prof. Wellesz et M. Hindemith, d'examiner ces ouvrages ; elle émet le vœu que des épreuves de cette nature aient lieu chaque année.

MM. Wellesz et Hindemith, après examen des ouvrages qui leur avaient été présentés, y ont trouvé une imitation de la musique europénne la moins sérieuse. Ils ont fait part à la Commission de cette constatation et ont émis le vœu que les compositeurs égyptiens s'attachent désormais à un idéal plus élevé.

Les méthodes de l'enseignement musical dans les écoles

La Commission a examiné la quatrième question ainsi énoncée: « Quelle est la méthode qu'il faudrait suivre pour enseigner la musique ? Combien de temps la culture musicale d'un enfant nécessite-t-elle ? »

Pour la première partie de cette question afférente aux méthodes, elle a décidé :

a) De suivre les méthodes techniques européennes, tout en se basant sur la musique arabe afin d'assurer à celle-ci tous les avantages qu'offrent les règles usitées en Europe.

b) La Commission a étudié le programme élaboré pour l'enseignement de la musique dans les écoles du Ministère de l'Instruction Publique et qui sont appliqués dans les jardins d'enfants et dans la première année des écoles primaires. Le texte de ces programmes et le rapport explicatif du Docteur El Hefny, annexés au présent rapport, avaient déjà été distribués pour études aux membres de la Commission. La Commission, à l'unanimité approuve ces méthodes ; elle exprime sa pleine satisfaction de les voir s'adapter aux plus récentes méthodes d'éducation musicale et convenir aux milieux Egyptiens ainsi qu'à la musique arabe. Elle recommande de poursuivre de plus en plus ce genre d'enseignement.

c) La Commission aborde ensuite l'étude des matières à enseigner dans les classes (deuxième primaire et au-dessus) qui n'ont pas encore de programme d'enseignement musical. Après une longue discussion à ce sujet, la Commission pose les bases du programme que le Ministère de l'Instruction Publique devra prendre en considération lors de l'élaboration du programme d'enseignement.

Voici ces bases :

1) CHANT

a) La continuation de l'enseignement des anciennes chansons à solo et en duo et à plusieurs voix, sur des formules musicales répandues dans le pays.

b) Les airs de ces chansons devront correspondre aux cinq makamats égyptiens, savoir : Nahawend, Hegaz, Bayati, Rast et Agam.

c) La limitation des exercices vocaux durant la période de mue chez les garçons (13 à 15 ans) et son remplacement pendant ce temps par l'enseignement des autres matières musicales mentionnées plus bas.

2) THEORIE MUSICALE

Enseignement des notions de la théorie musicale (modes, intervalles, compositions des makamats énumérés plus haut, ainsi que l'enseignement des rythmes et de la notation musicale).

3) NOTIONS D'HISTOIRE

Notions d'histoire musicale en général et d'histoire musicale arabe en particulier.

4) EXECUTION

Les élèves ont la faculté de se grouper pour former des ensembles instrumentaux (collegia musicae); l'enseignement des instruments à cordes occupera la place prépondérante. L'oud, le kanoun, le tanbour, et le violon y occuperont le premier rang. Le tanbour servira comme instrument de contrôle pour l'intonation.

Il a été décidé d'écarter, par étapes successives, l'enseignement du piano et des instruments à clavier, de prescrire dès maintenant les instruments de jazz, d'activer l'enseignement du violon, de l'oud, du kanoun et du tanbour et de les employer autant que possible pour l'accompagnement du chant, de même qu'on emploiera le gong ou «daf» pour accompagner l'exécution.

Formation immédiate de bons professeurs et encouragement aux artistes qualifiés

La cinquième question est ainsi conçue :

« Comment former au plus vite de bons professeurs de musique ? Comment encourager les gens compétents à écrire des livres et des méthodes d'enseignement et à composer les morceaux, des hymnes, destinés à former le goût des jeunes générations ? »

La Commission s'est spécialement occupée de la première partie de cette question. Elle s'est attaché surtout à décider du meilleur moyen de former, dès maintenant, des instituteurs et institutrices capables, en attendant que l'institut projeté soit à même d'en former d'autres.

Elle a trouvé que le meilleur moyen serait d'instituer des sortes d'épreuves périodiques où l'on jugerait de la capacité théorique, pratique et pédagogique des can-

centes méthodes d'enseignement musical.

c) De leur imposer des exercices pratiques de pédagogie dans les écoles.

d) L'envoi de missions scolaires en Europe, où la pédagogie musicale a atteint un niveau élevé.

e) Que la période d'études serait de trois ans.

f) De fixer à 25 ans l'âge maximum et à 16 ans l'âge minimum pour l'admission des candidats à l'Institut.

La Deuxième Section (Section spéciale pour les musiciens)

La Commission a décidé que la Musique Arabe servirait de base principale pour l'enseignement de la musique dans cette section. Une autre section sera consacrée à l'enseignement de la musique occidentale et de ses instruments. Toutefois, seuls les élèves qui auront terminé leurs études à l'Institut de Musique Orientale et auront obtenu un diplôme pourront être admis à suivre les cours de cette deuxième section.

Le programme d'enseignement dans cette section sera, sauf, pour la pédagogie, le même que celui de la première section (formation d'instituteurs et d'institutrices).

Les élèves de la deuxième section devront :

a) Acquérir la pratique approfondie d'un instrument ; ils devront avoir une pratique sommaire des autres instruments.

b) Compléter l'étude de la théorie et de la composition musicale; cette disposition vise surtout les élèves qui se spécialiseront dans l'enseignement.

c) La Commission estimé que quoique l'étude de la musique occidentale dans cette section soit facultative pour l'élève qui a obtenu un diplôme de musique arabe, il doit néanmoins se faire une idée générale de la musique occidentale, de sa culture, de sa richesse et de ses beautés. A cet effet, on expliquera aux élèves, à l'aide de disques, les morceaux de grande valeur artistique. Il faut également engager les élèves à assister autant que possible aux représentations musicales données par les troupes étrangères de passage en Egypte, ainsi qu'à fréquenter l'Opéra chaque fois que l'occasion se présente.

Etant donné le rôle auquel est appelé, dans l'expansion des divers genres de musique, le compositeur, de qui dépend le progrès même de la musique, la Commission a étudié avec un soin particulier la question du « Compositeur Egyptien » et elle ajouté aux questions qui lui étaient soumises une question supplémentaire ainsi conçue :

« Quels sont les devoirs du Compositeur égyptien et sur quelles bases devra-t-on le former ? »

La Commission a décidé que le devoir du compositeur était de s'inspirer de tout ce qui l'entoure et des conditions du milieu local dans lequel il vit et non d'éléments étrangers. Le compositeur ne devra pas s'inféoder à un art étranger déjà mûr, mais s'attacher à l'art de son pays pour en assurer le progrès.

On n'entend pas pour cela obliger le compositeur égyptien à suivre une ligne de conduite déterminée ; on laisse à son imagination toute liberté, afin qu'après avoir bien saisi tous les aspects de l'art de son pays, il s'attache uniquement à donner à cet art l'essor et la progression voulus.

La Commission a décidé à l'unanimité de donner d'abord au compositeur un enseignement musical essentiellement égyptien auquel le compositeur ajoutera lui-même les notions de l'art musical qu'il aura acquises à l'Institut ou à l'Etranger.

Comme les élèves des missions scolaires envoyées en Europe pourraient facilement se faire influencer par la musique européenne, la Commission a décidé que ces étudiants devraient être confiés, là-bas, à des professeurs dont l'enseignement ne les exposerait pas à voir s'affaiblir leur penchant vers la musique nationale, mais qui leur inculqueraient des notions faites pour consolider leurs études. La Commission a estimé d'autre part qu'il serait préférable, dans les premiers temps, de faire venir ces professeurs en Egypte, afin que les Egyptiens qui se sentiraient la vocation musicale fussent mis à même de cultiver ce penchant.

La Commission fait remarquer que si le besoin se manifestait d'envoyer des élèves compléter leurs études musicales à l'étranger ; il faudrait que les pays où ils sont envoyés eussent une musique complètement différente de l'art arabe afin que la musique étrangère ne risquât pas d'excercer sur l'élève une influence trop forte. Une grande différence entre les deux arts diminue au contraire l'action de la musique étrangère sur l'esprit de l'élève.

Le Congrès, réunissait parmi ses membres des compositeurs de réputation mondiale, la Commission a décidé de leur soumettre les ouvrages, manuscrits ou imprimés, des compositeurs de moins de trente ans. Ceux d'entre les compositeurs égyptiens qui n'auraient pas noté leurs ouvrages, auront à se présenter eux-mêmes devant des savants musicologues pour faire ceux-ci juges de leur capacité et de leurs dispositions musicales.

Le Secrétariat du Congrès a donc demandé, par la voie de la

progrès lui-même conditionné par la création d'écoles de musique.

Et comme il faut pour ces écoles un certain nombre d'instituteurs et d'institutrices capables, la Commission décide que le premier soin du Gouvernement devra porter sur la création d'un Institut destiné à la formation d'instituteurs et d'institutrices.

Continuant l'examen du programme qu'on appliquera dans ces instituts, la Commission décide qu'il comprendra les matières suivantes, par ordre d'importance:

1) Chant.

2) Instruments.

3) Théories musicales.

4) Notions d'Histoire de la Musique Générale et particulièrement les notions d'histoire de la Musique Orientale.

et qu'il sera créé dans cet institut une section spéciale de pédagogie pour laquelle on établira un programme susceptible de modifications ultérieures.

On commencera d'abord par créer un seul Institut de ce genre, quitte à créer ensuite au Caire ou en Province d'autres instituts où un programme identique sera suivi.

La Commission a longuement examiné les méthodes qu'il convient d'appliquer à la création de cet institut. Elle décide :

a) Qu'en ce qui concerne les aptitudes des candidats pour leur admission, il faudrait exiger d'eux, outre leur aptitude pour la musique, un certain degré d'instruction générale. On choisira de préférence ceux qui auraient déjà fait des études pédagogiques tout en facilitant, au début, l'admission de ceux qui n'auraient pas rigoureusement satisfait à toutes ces conditions.

b) Que l'enseignement sera gratuit, le Ministère de l'Instruction Publique devant assumer tous les frais.

La création de cet établissement, a côté de la section spéciale des instituteurs, d'une autre section, restreinte au début, aurait pour objet de former des musiciens professionnels. Les élèves de cette dernière catégorie seraient astreints au paiement de droits de scolarité.

Un programme spécial sera élaboré pour la section gratuite, dont les élèves devront réunir les conditions suivantes :

I) Des aptitudes musicales prononcées.

II) L'engagement de professeurs pour cet art à la fin de leurs études.

Cette section sera en quelque sorte le noyau d'un futur conservatoire.

Les méthodes d'enseignement, pour ces deux sections, devraient reposer sur les principes suivants:

Le programme de la section la plus importante (celle de la préparation des instituteurs et institutrices) comprendra les articles ci-dessous :

1. — CHANT

a) Le chant égyptien devra garder son caractère spécial.

b) L'étude des méthodes et celle du chant seront confiées à un chanteur égyptien émérite avec la collaboraton d'un savant spécialisé dans les questions de technique vocale. Tous deux auront pour tâche d'élaborer des méthodes respectant le caractère du chant arabe.

c) L'enseignement dans cette section sera exclusivement confié à des professeurs spécialisés dans les questions de phonétique.

d) L'enseignement du chant dans cette section sera obligatoire.

2. — EXECUTION INSTRUMENTALE

a) Instruments à cordes.

Les instruments à cordes que les élèves de cette section apprendront sont principalement : le violon, le tambour, l'oud et le kanoun.

Chaque élève devra acquérir une pratique sommaire de tous ces instruments et se spécialiser particulièrement dans l'un d'eux.

Le violon, depuis longtemps acclimaté en Egypte, sera enseigné d'après la technique européenne.

b) Instruments à percussion.

Chaque élève sera tenu de connaître le tambour basque.

c) Instruments à vent.

Chaque élève des écoles des garçons apprendra à jouer un instrument à vent.

3. — MUSIQUE THEORIQUE

La Commission discute longuement sur le programme à suivre dans l'enseignement de la théorie musicale. Elle a décidé que les élèves commenceraient par apprendre les règles élémentaires y compris les maquamats et les rythmes orientaux ; ils seront obligés en outre d'avoir des notions générales sur les combinaisons mélodiques simples et la polyphonie.

4. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La Commission a décidé à l'unanimité de faire apprendre aux élèves l'Histoire de la Musique en général et l'Histoire de la Musique Orientale en particulier.

5. — PEDAGOGIE

La Commission a discuté longuement cette question et a décidé :

a) De donner aux élèves un enseignement de pédagogie général.

b) De leur enseigner les plus ré-

l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Mahmoud Zaki, Membre du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

Moustapha Bey Rida, Président du Comité, Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

En examinant l'aspect technique des problèmes qui lui ont été soumis, l'attention de la Commission s'est spécialement arrêtée sur la question de l'éducation musicale de cette jeunesse à qui incombera dans l'avenir la tâche de relever cet art et la charge d'en propager l'enseignement.

Aussi, la Commission a-t-elle commencé par étudier une statistique qui montre la marche de l'enseignement musical dans le pays.

Statistiques

La comparaison des chiffres de ces statistiques démontre clairement que le nombre d'Egyptiens qui étudient la musique occidentale en Egypte, est supérieur au nombre de ceux qui apprennent la musique arabe.

Cet état de choses donne à réfléchir sur l'urgence des mesures à prendre pour protéger l'art musical et rechercher les raisons qui en éloignent les musiciens.

Voici les chiffres :

Etudiants de musique étrangère	2,384
Etudiants de musique arabe	1,789

De l'examen de ces chiffres, il appert, en outre, que le nombre d'Egyptiens dépasse les deux tiers de l'effectif total des étudiants ; mais on constate, d'autre part, que le nombre de professeurs Egyptiens comparé à celui des professeurs étrangers est dans la proportion de 3 à 5, proportion alarmante qui fait ressortir clairement la nécessité de hâter la création d'un Institut bien organisé pour la formation d'instituteurs et d'institutrices de musique arabe.

De plus, la comparaison entre les Egyptiens qui apprennent la musique montre que la proportion entre les garçons et les filles est de 5 à 3. La Commission estime qu'il y a là une inégalité défavorable à la diffusion familiale de la musique et inquiétante pour l'avenir de la musique arabe.

Mais les statistiques des étudiants de musique arabe dans les écoles de l'Etat où cet enseignement à été imposé à partir de la présente année scolaire, démontrent déjà clairement que le nombre des filles est supérieur à celui des garçons.

Devant ce résultat, la Commission exprime sa satisfaction et souhaite de voir cette ligne de conduite constamment suivie.

Abordant ensuite l'examen des instruments de musique employés en Egypte la Commission a été effrayée de la grande expansion du piano et des instruments à vent, aux dépens des instruments locaux tels que le kanoun, l'oud, etc.

Elle décide de faire appel à l'initiative du Gouvernement pour qu'il s'applique à faire revivre la pratique et l'enseignement de ces instruments nationaux.

L'Education musicale en Egypte

Faut-il répandre la culture musicale en Egypte ? A quel âge faut-il commencer l'étude de la musique ? Quel est le but ? Quels sont les moyens.

La Commission décide à l'unanimité :

1) De généraliser l'éducation musicale en Egypte.

2) D'appliquer cette généralisation à partir des jardins d'enfants jusqu'aux dernières classes de l'enseignement secondaire.

Le but de cette généralisation serait :

1) De compléter l'éducation musicale.

2) De la faire servir au progrès artistique de la nation.

3) De favoriser dans le peuple le goût de la musique.

4) D'introduire la musique dans chaque maison égyptienne.

Les moyens :

a) Rendre cet enseignement obligatoire.

b) Etablir les programmes qui en garantiraient l'application.

Instituts de musique

Quels sont les Instituts dont il faudrait souhaiter la création ? Quels seraient les règlements qui régiraient les études dans ces Instituts ? Comment concevoir les programmes à leur usage ?

La Commission a longuement étudié cette question et décidé à l'unanimité que chaque Institut devrait se fixer un but spécial.

Mais avant de songer à la création d'un Institut il faut faire en sorte d'assurer à ces anciens élèves une carrière et un avenir.

Après avoir examiné sous toutes ses formes la condition des musiciens professionnels en Egypte et l'avoir comparée avec l'état du peuple et le degré de sa culture musicale, la Commission à décidé qu'avant de créer des Instituts pour la formation de professeurs, il fallait leur assurer un avenir matériel que garantira le progrès de la culture musicale générale,

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction



No. 7. 1ère Année. 16 Août 1935. P.T. 2.

Rapport Général sur les travaux de la Commission de l'enseignement de la musique

Le souci qu'a toujours eu le Gouvernement Egyptien de relever le niveau de l'éducation musicale dans le pays et d'assurer à la jeune génération une bonne culture musicale, l'a amené à créer, au sein même du Congrès, une Commission qui réunirait une pléiade de professeurs des plus célèbres Conservatoires du monde entier, et aurait pour tâche principale de fonder l'enseignement de la musique sur des bases scientifiques, d'après les meilleures méthodes appliquées dans ces établissements.

Cette commission se compose de :

MM. Le Dr. Mahmoud Ahmed el Hefni, Inspecteur de la Musique au Ministère de l'Instruction Publique et Secrétaire Général du Congrès, (Président).

G. Costakis, Professeur de musique à l'Institut de Musique Orientale du Caire, (Secrétaire).

Jean Chantavoine, Secrétaire Général du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Haba, Professeur a l'Institut de Musique de Prague.

Hindemith, Professeur à l'Académie de Musique de Berlin.

Madame Lavergne, de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne.

Henri Rabaud, Membre de l'Institut et Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris.

Le Prof. Dr. Sachs, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Musée des Instruments de Musique.

Salazar, Compositeur et critique musical.

Le Prof. Dr. Wellesz, Professeur à l'Université de Vienne et Docteur « Honoris Causa » de l'Université d'Oxford.

Le Prof. Dr. Wolf, Professeur à l'Université de Berlin et Directeur du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale.

Raouf Yakta Bey, Professeur au Conservatoire d'Istamboul.

Le Prof. Zampieri, Professeur d'Histoire Musicale au Conservatoire de Milan et de l'Université de Pavie.

Ahmed Amin el Dik, Membre du Comité Directeur de l'Institut de Musique Orientale du Caire.

F. Cantoni, Directeur de l'Opéra Royal.

Safar Aly, Vice-Président de



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثامن

القاهرة فى ٣ جماد آخر سنة ١٣٥٤




الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول سبتمبر سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتاً
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

فى هذا العدد

دار الطباعة الزاهية
IMPRIMERIE LUXE

كلمة المحرر

أغانى الطوائف

نداء الى الشعراء

السلوى الخالدة التى يغالب الناس بها اليأس ، ويتطولون على مشقات الحياة ، هى الأغانى ؛ ولذلك كانت من مقاييس الأنسانية فى الأمم والشعوب ، حتى لقد اصطلحوا على أن الناس لا يكونون ناساً إلا إذا قاموا على أغانيهم ينظمونها وفاق مقتضيات شئونهم ، ويطرّبون بها فى صوت جهير ونغم مثير .

وفى الأمم طوائف لا تنتظم لهم أمورهم إلا بطول الدأب ، وشدة الجهد ، فما يُجلى عنهم كربهم إلا الطرب والتغنى بالأناشيد :

١ - هؤلاء رجال البحار ، جوابون يطوون البحار ، وتطوى البحار أعمارهم ، تقذف بهم الأسفار إلى مختلف الآفاق ، فإن أبكروا تغنّوا ، وإن ارتحلوا وقت الظهيرة تغنوا ، وإن ساروا بقطع من الليل تغنوا . . لهم أغان مُبكرين ، ومُظهرين ، ومُدلجين . . . وهم كذلك إذا

اشتغلوا تغنوا ، وأنشدوا لكل جزء من أعمالهم أغنية ونشيداً . ولذكرياتهم في البحر أيضا أناشيد ، منها الحزين المفجع ، ومنها المهلك المفزع ، ومنها المريح المشبع .

٢ ـ وجنود الجيش ؛ لهم أغان فى السلم وأغان فى الحرب . فأما فى السلم فأغنيات التطريب والسماع ، يمجدون بها الجيش والجندية وحب الوطن . وأما فى الحرب ، والوقائع مضطرمة ، والملاحم مستعرة ، والأسنة مشتجرة ، فأثارة الحمية ، وتمجيد البطولة ، والاستشهاد فى سبيل الله والبلاد .

وتلك سنة الجيوش من القدم . فلقد تغنى الجيش وراء قيصر ، فى وقائعه وانتصاراته ، ونغّمت جيوش لويس الرابع عشر ، وطرّبت جيوش نابليون ، وجيوش الجمهورية الفرنسية ، ألحانا تعد من كنوز الأدب الأوربى إلى اليوم .

٣ ـ والفلاحون ، لهم أغان يتناشدونها فى الزرع والحصاد وقطف الثمار ، بل لقد غالى بعض شعرائهم وملحنيهم فنظموا لهم أناشيد ، غاية فى الرقة وسلامة الذوق ، يجنون بها الشهد ويعصرونه من شمعه .

٤ ـ لا مراء فى أن كل ذى عمل يتغنى فى عمله ، ما دام يجدّ فيه ويثمر . وقد يتساءل معترض : أيتغنى القضاة والمحامون أم يشذ أولئك من هذه القاعدة ؟ ونحن لا نتردد فى أن نجهر بالقول : إن تلك الطائفة التى تزاول أشق أعمال الذهن . لها أغان تستروح بها من عناء كدّ الفكر وإرهاق الدماغ .

٥ ـ وأهل العلم ، والمبرزون من الكتاب والشعراء : أولئك أكثر الناس تغنيا وتنغما ، ذلك بأن الأغانى معشوقات أذهان الأدباء والشعراء . وهى المادة التى تعيد الرشاد إلى الخيال الحائر الشريد .

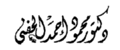
٦ ـ ولئن أخذنا فى سرد جميع طوائف العمل ، من أهل الحرف المختلفة ، وذكر أغانيهم ، لقد يطول بنا المقام ، ويتسع المجال ، وحسبنا أن نشير إليها فى هذه الايماءة القصيرة .

وبعد . فما لنا لا نساير الأمم فى هذا الذى صنعوا ؟ ولم لا يكون لنا مثل ما لهم من الأغانى الطائفية التى تخفف عن العمال وتسرّى عنهم . وتنشطهم وتحبب العمل إلى نفوسهم ؟

لقد نادينا الكرام الكاتبين ، والشعراء الأكرمين ، أن ينقذوا مصر وبنيها من فوضى الأغانى المبتذلة ، وأن يتكاتفوا على إخراج أغان لهم ، تبسط أسرة وجوههم ، وتحيى موات خواطرهم .

وها نحن أولاء نهيب بهم اليوم أن يكرّموا أمتهم وينظموا لطوائفها أغنيات يستروحون بها ، لها صلة بأعمالهم وتمجيدها وجهودهم والمثابرة عليها . وليعلم السادة أهل الأدب أن من ينظم لأمته أغنية . فانما يحسن إليها ويجزل الخير لها ، فأن فيها أصدق البر ، وأبر الاحسان . . .

وإنا لعملهم لمرتقبون .





موسيقى الدولة الحديثة

الآلات الوترية

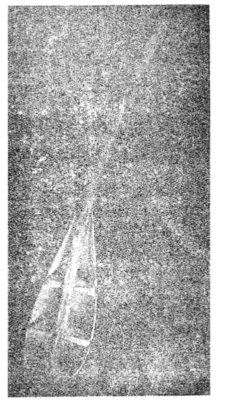
١ — العود

عرف قدماء المصريين ، فى الدولة الحديثة آلة العود بفصيلتيها وهما

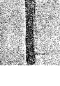
« ا » العود ذو الرقبة القصيرة — « ب » العود ذو الرقبة الطويلة .

أما الأولى ، فهى فصيلة عود يشبه العود المستعمل فى مصر فى الوقت الحاضر . وكان ذلك العود آلة ذات صندوق مصوت ، بيضاوى الشكل غالباً ، رقيق الجدران « صورة ١ » وهى صورة عود محفوظ بالمتحف المصرى ببرلين يرجع عهده إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد ، رقبته قضيب طويل من الخشب ، مستدير ، سميك ، يخترق الصندوق المصوت كالسهم من داخله ، ينفذ من جهته الأخرى — وقد لا يصلها أحيانا — يثبت فيه بمسامير من الخشب وتركب فوقه الأوتار . ويوجد وسط صندوق العود قنطرتان من الخشب موضوعتان بشكل أفقى بالنسبة لرقبة العود لترتكز عليهما . وقد يظهر جزء من هذا القضيب المخترق للصندوق مرة أو أكثر من مرة على وجه هذا الصندوق .

ويدق على الأوتار بريشة من الخشب ، كانت تعلق بحبل فى العود « صورة ٢ » وهى صورة ريشة العود السالف الذكر محفوظة بمتحف



صورة ١



صورة ٢

برلين ويرجع عهدها إلى سنة ٧٠٠ قبل الميلاد .

وقد عثر فى مدافن طيبة على عود من هذا النوع « صورة ٣ » وهو أقرب شبهاً الى العود الحالى .

صورة ٣

أما الفصيلة الثانيـة فهى فصيلة تشبه الطنبور والبزق ، كان برقبتها علامات تبين مواضع عفق الأصابع على الأوتار ، وهى ما يسميه العرب بالدساتين (صـورة ٤ : طنبور فى الأسرة الثامنـة عشرة من نقوش طيبه) . ويرى من صورة الطنبور أن عدد دساتينه كبير ، قد يبلغ



صورة ٤

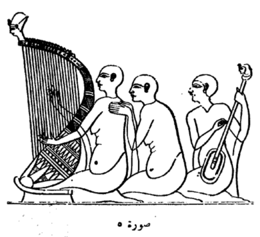
الستة عشر أحيانا ، وأنها متقاربة فهى لابد مخرجة نغمات أقل من نصف الدرجة الكامله « أقل من العربة » . وكان عدد أوتار الطنبور المصرى اثنين أو ثلاثة وقد يبلغ الأربعة أحيانا .

ويتبين عدد الأوتار فى صور النقوش من عدد الشراريب المدلاة من الرقبة والتى كان لكل واحدة منها وترخاص.

والصنـدوق المصوت للطنبور المصرى بيضاوى فى الغالب ، وقد يكون أحيانا على شكل خماسى أو سداسى . وتارة يوجد على سطح الصندوق ثقوب هى فى العادة أربعة أو ستة . توزع على شكل منتظم . وتارة لانرى فى سطح الصندوق أية ثقوب .

وطريقة استعمال هذه الآلة أنها كانت تحمل على الصـدر كما هو مبين فى الصورة السابقة ، وفى الصورة الملونة المرسومة فى الصفحة المقابلة . وإن كانت تستعمل أحيانا بحملها رأسية « كما تستعمل الرباب الآن » « صورة ٥ » .

وظهور آلة الطنبور على نحو ما وصفنا دليل على مدى ما بلغته المدنية الموسيقية عند قدماء المصريين فى ذلك العهـد . ذلك بان آلة الطنبور من أرقى الآلات الوترية ذوات العفق ، أى الآلات التى يستعمل فيها تحريك الأصبع على الوتر لاستخراج مختلف الدرجات الصوتية . ويدل علم الآلات الموسيقية على أن هذا النوع من الآلات هو نهاية ما وصلت إليه المدنية الموسيقية . فالآلات الوترية هى ، كما سبق أن أوضحنا ، أحدث الآلات جميعا ، والآلات ذوات العفق منها هى أحدث هذه الآلات الوترية .



صورة ٥

صور التاريخ الموسيقى

للدكتور محمود احمد الحفنى

موسيقى قدماء المصريين



عازفة بالطنبور (من نقوش مدافن الدولة الحديثة بطيبة)

ولم تعرف الدولة القديمة ، على ما وصل إلينا ، أى نوع من أنواع آلات العفق ، بل كانت آلاتها الوترية يخصص كل وتر من أوتارها لصوت خاص يضبط عليه . ولا بد للآلة من عدد كبير من الأوتار مساو لعدد الأصوات المراد استخراجها منها . فى حين أن آلة الطنبور فى الدولة الحديثة كانت تخرج ، أحيانا من الوتر الواحد ستة عشر صوتا .

٢ ـــ الكنارة

وتسمى باللغة المصرية القديمة كِنَّر واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كِنُّور ، ثم العربية كنارة ، بفتح الكاف أو كسرها ، وجمعها كنارات وكنانير . وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب مستوى أوتارها مواز لصندوقها المصوت ، ومثبتة أوتارها فى إطار خشبى قد يكون أحيانا غير منتظم الأضلاع . وقد ظهرت هذه الآلة بظهور الدولة الوسطى . كما قدمنا ، وكان ذلك فى الأسرة الثانية عشرة وكان لها فى ذلك العهد خمسة أوتار أو ستة زادت فى عهد الدولة الحديثة إلى أن بلغت ١٣ وتراً أحياناً .

وطريقة استعمالها أن تحمل معلقة أفقية أمام الصدر كما فى صورة ٦ وتعفق اليد اليسرى عادة الأوتار من خلف الآلة ، وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الأمام بغماز .

« صورة ٦ تمثل عازفة بالكنارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبه ، مقبرة ٣٨ » .

صورة ٦

وقد تحمل تلك الآلة رأسية أمام الصدر « صورة ٧ من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣ »



صورة ٧

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها ، كالتى ذكرناها فى آلة الجنك ، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الأطار الذى يتركب من قضيبين جانبين أحدهما أقصر من الآخر ، وبواسطة هذا اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة .

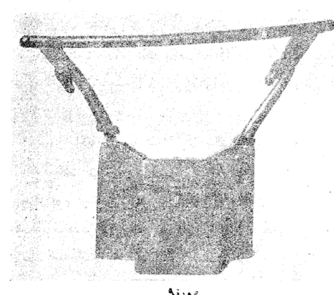
صورة ٨

« صورة ٨ للقضيب الأمامى ملفوفا عليه الحلقات التى تثبت فيها الأوتار »

وقد رأينا فى إحدى النقوش امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين لآخر على الصندوق المصوت أثناء العزف وذلك تقوية للأيقاع . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية بعض موسيقى العرب لهذه الآلة بالصنج ذات الأوتار ، والصنج أيضاً آلة من آلات النقر »

ولم يعثر فى عمليات الحفر إلا على خمس قطع من هذه الآلة ثلاث منها فى برلين وواحدة فى ايدن بهولاندا وواحدة بالقاهرة (صورة ٩ كنارة محفوظه فى متحف برلين وصورة ١٠ نفس الآلة منظورة من أسفل)

وقد انتقلت هذه الآلة فيما بعد إلى اليونان ثم الرومان ثم القوط ثم جميع الممالك الأوربية كغيرها من الآلات الأخرى



صورة ٩

ولا يفوتنا هنا أن نذكر أنه قد عثر فى نقوشات الأسرة الثامنة عشرة على أنموذج غريب من آلة الكنارة هذه (صورة ١١ : كنارة واقفة وكنارة يدوية عادية من فرقة أمنوفس الرابع من الأسرة

صورة ١٠



صورة ١١

الثامنة عشرة فى تل العمارنة) والكنارة الواقفة هى ما نعنيه فى هذه الصورة ، وهى أنموذج فخم جداً يوضع على الأرض أثناء العزف به ، وصندوق هذه الآلة على شكل زهرية يخرج منها قضيبان يعترضهما ثالث ، ويعزف عليها رجلان فى وقت واحد كل منهما يستعمل يديه معا . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استعمل العزف بأربع أيد على آلة واحدة . وهذه الآلة التى كانت موجودة فى فرقة أمنوفس الرابع لها ثلاث صور : واحدة فى حجرة الأكل ، وثانية فى بيت الموسيقيين ، وثالثة فى القصر الملكى . ولما كان هذا الشكل هو الوحيد الذى وجد لهذه الآلة ، ونظراً لأنها وجدت فى فرقة الملك فمن المرجح أن يكون هذا الأنموذج قد صنع خصيصا للملك .

تربية الذوق الفنى

للكاتب الأديب الأستاذ « خلدون »

الفطرة أصل غالب فى النفوس والأذواق بل فى الأديان كذلك فنى الحديث الشريف.. كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه..وقد فسر أهل الحديث الفطرة فى هذا المقام بأنها التوحيد. ذلك أنه يتفق وبساطة العقل ثم أنه مرد العقائد ومنتهاها فى غير الأسلام. ولسنا نذهب الى أبعد من ذلك فى الكلام عن العقائد إذ كانت هذه الكلمة معقودة على الفن لا على الدين وإنما حسن الاستشهاد بكلام الرسول، عليه السلام فى الفطرة لاتصاله بما نقصد اليه من الكلام عنها فى هذه العجالة.

جرى العرف عند الكلام عن الموسيق على نعتها بأنها شرقية أوغربية، وهذا النعت قائم على أساس صحيح من الواقع ذلك أننا نرى ونسمع فعلا اختلاف نوعى الموسيقى وتباينهما: إما تبايناً تاماً بحيث لا يخطىء الذوق العادى تمييزه، وإما تبايناً دقيقاً لا يفطن اليه الا الراسخون فى العلم. وقد يخطىء بعض الناس الحكم فيحسب أن الموسيق الغربية لم تخلق الا للغربيين وأن الموسيق الشرقية هى كذلك لاتصلح الا للشرقيين ولكنا نرى فى هذا الحكم مجالا للطعن والتعقيب، ذلك أن الغربى ما أحب موسيقاه وتعصب لها وآثرها على غيرها الا بحكم النشأة والبيئة وطبيعة التوارث، والأمر على ذلك فيما يتصل بالشرقى، على أننا لو سلخنا مولوداً غربياً من بيئته وأنشأناه نشأة شرقية فى وسط شرقى وأخذناه بسماع الموسيق الشرقية منذ الطفولة حتى يتكون ذوقه وتستقيم طباعه لكان شرقى الذوق والأحساس. والعكس مستقيم صحيح.

وقد وضح من هذا ان الفطرة لينة مرنة تتصور على حسب الظروف المحيطة بها ولا تأبى التطور والانتقال وأن الذوق لايجمد أبدا، فلو أننا أحطنا يافعاً أو شاباً بالظروف التى تؤثر فى ذوقه لما أبى الليان والتطور تأثراً بوحى البيئة وهدى الظروف. وعلى ذلك يصح القول بأن الحجاز القائم بين الأذواق من شرقية وغربية حجاز دقيق شفاف يأذن للمؤثرات الخارجية بالنفاذ والتغلغل وإنما يأتى الجمود على عمد، ويقوم التعصب طواعية لمؤثرات خارجية تعمل على ذلك وتعززه استجابة لعوامل بعيدة كل البعد عن أصل الذوق وطبيعته الحقيقية.

ولسنا اليوم فى مقام تحبيذ هذه العوامل أو نقدها، إنما نريد أن نصف الواقع فحسب وندع ماعدا ذلك لعلماء الاجتماع فهم وشأنهم: إن شاءوا امتدحوا تعصب المرء لنشأته ورأوا فى ذلك مظهر القومية وأساس الجماعة وإن شاءوا ذهبوا الى غير ذلك فقرروا أن الخير فى اقتباس المحسنات واستعارة المكملات. ومهما يكن من

شيء فأنه لكل طريقة أنصارا وأشياعا وعوامل تغرى بها وتحفز اليها.

* * *

كانت نشأتى شرقية محضة ومصرية صميمة وحسبك بناشيء فى قلب الريف المصرى تمكناً من الذوق القومى وتعصبا له، وحدث حين تقلبت بى الظروف وأخذت أضرب فى مسالك الارض وأسعى فى مناكبها طلباً للحياة أن خالطت بعض مخضرمى الذوق ودلفت معهم إلى مواطن الفن الغربى، فكنت بادىء ذى بدء أنفر من الموسيقى الغربيـة وأتجهم لهـا وأكاد لا أستسيغها، وفطن الى ذلك صديق لى فطلب إلىّ ان أصمد للموسيقى الغربية وأن أفتح أذنى لها وأعودها عليها، ضارباً صفحاً عن العصبية العمياء آخذا من كل شيء أحسنه ومن كل فن أطيبه.

وكان فيما أخذنى به ذلك الصديق مشقة لاتخفى، إذ ليس الغرض سماع الموسيقى الغربيـة فحسب، بل لا بد من استساغتها وتذوقها وإلا كان الأمر عبثاً لايخفى ومجاهدة للذوق من غيرطائل. وكان مما وسوس به الىّ ذلك الصديق أن الرجل المثقف لايجمل به الجمود ولا تقبل منه العصبية الذميمة ولاسيما فيما يتعلق بالفن وخاصة الموسيقى. وقد أخلصت لهذه النصيحة فكنت أغشى دور السينما ومسارح الفن والأندية التى تستخدم الموسيقى الغربية وزدت على هـذا فاقتنيت بعض الاسطوانات الموسيقية لأعلام الفن الغربى.

وأشهد لقد كان سماعى هذه الألحان فى أول الأمر تـكلفاً وتقليدا، ولـكن ما تقدم بى الزمن حتى أخذت أتذوقها وأفسح لها فى صدرى مكانا الى جانب الموسيقى العربيـة، بل لقـد أسرفت فى السلوك فآثرت الموسيقى الغربيـة بجل الميزانية المتواضعـة التي وقفتها علي شـراء الاسطوانات الموسيقية

ولست أذهب مذهب الغلاة والمسرفين فى التقليد أو المندفعين فى التطور والمبالغين فى الانسلاخ عن ماضيهم وحاضرهم فأقول إننى قد أصبحت أعاف الموسيقى الشرقية وأنفر منها ولا أجدَ فيها روح النفس وأشباع الذوق. كلا. فلست من هـذا القبيل ولا أحسب أننى سأكون منه فى يوم من الأيام. إنما قصارى أمرى ومبلغه تقبل الحسن حيثما وجد، واستساغة الفن أنّى كان.

وكان بينى وبين خاصة بيتى وأهلى الأدنين خلاف على الموسيقى الغربية، وأسف على ما أنفق فى سبيلها من مال وما أحبسه عليها من وقت وجهد. ولم يكن من اليسير علىّ تلقينهم المبادىء التى لقنتها من ظروفى الخاصة وعشرتى الخارجية، فكنت أتقبل منهم اللوم وأتحمل العتب صابرا. وظل الأمر على هذا، لا ألين لهم فأتنازل عن رأى، ولا يقبلون علىّ فتحسن لديهم الموسيقى الغربية إلى أن رزقنا الله، وهو الرازق ذو القوة المتين، حكما يفصل بيننا فلا ترد حكومته ولا ينقض قضاؤه — أقول ظل الأمر على هذا النحو من خلاف على الذوق الموسيقى إلى أن منَّ الله، علينا بطفل وأخذ يترعرع وينمو ذوقه، فدأبت على إدارة الفونوغراف باسطوانات غربية على مسمعه، وكان الطرف الآخر ينحو مثل هذا النحو فيدير على مسمع الطفل اسطوانات شرقية، وقد كانت النتيجة قبول الطفل لكل مايسمعه وتلذذه بنوعى الموسيقى على السواء.

وكم من مرة شجر الجدال بين الفريقين حول أى النوعين من الموسيقى يؤثره الطفل ويصبو اليه فكنا نهرع الى الفونوغراف ونديره بالاسطوانات المختلفة ونرقب أثرها فيه فكنا نراه معتدلا يطرب لها جميعا ويسر لسماعها كلها.

ولما تقدمت السن بالطفل قليلا وأصبح يستطيع التعبير عن هواه حفظ اسماء الموسيقيين وصار يحدد النوع الذى يريد سماعه ثم اتسعت دائرة معارفه وكثر اختلاطه بآله وأقاربه وهم مصريون صميمون لايؤمنون الا بالموسيقى الشرقية ولا يطربون الا لها فأخذت تستقر فى سمعه الموسيقى الشرقية وأخذ يستكثر من أسماء المغنين والموسيقيين المصريين وشغلت أنا عنه بعملى فاستقل بذوقه الفريق الآخر وأخذ يدوى فى أذنه بالأسماء المختلفة من أم كلثوم وعبد الوهاب واضرابهما من مشاهير المغنين والموسيقيين حتى نسى اسم بيتهوفن وفاجنر. وأشهد لقد كان الطفل وهو ابن ثلاثة أعوام يجيد النطق بهذين الاسمين ويميز اسطواناتهما عن غيرها من الاسطوانات ولكنه اليوم وهو فى السادسة لا يذكر شيئا من ذلك وان ذكّر به وألحف عليه فى التذكير

وإنما ضربت المثل بنفسى أولا وبابنى ثانيا لأقرر عن تجربة أن تربية الذوق خاضعة للمؤثرات التى تحيط بالمرء وتصور فطرته على الصورة التى تشتهيها.

ولئن كانت مربيات الذوق فى الأجيال الماضية تكاد تكون محصورة فى البيئة والعشرة فانها اليوم أوسع نطاقاً وأكثر عدة من قبل، فقد جاء الراديو عاملا ذا شأن عظيم وخطر جسيم فى تربية الذوق الفنى وليس ببعيد أن يكون لهذا الاختراع العجيب أثر باهر فى تقريب الأذواق وإضعاف الفوارق الموضعية وليس هذا بمستنكر على الراديو بعد أن أصبح يسمع الفلاح المصرى فى قلب الريف المصرى موسيقى القاهرة وأغانيها بل موسيقى أوربا وأمريكا وأغانيهما واذا كان الذوق المصرى ينفر اليوم من سماع الفن الغربى فانه سيتذوقه على مضى الزمن وكر الأعوام. ومن يدرى فقد تفجأ الموسيقى الشرقية الجمهور الغربى فى قلب أوربا وأمريكا بما لم يكن يتوقعه ولا يدور فى حسبانه فيقبل عليها ويخف لسماعها وتذوقها.

وهكذا تكون معجزة الراديو قد قضت على الفوارق المكانية وجمعت الذوق الفنى للشرقيين والغربيين فى صعيد واحد ؟!

أعلام الموسيقى

شوقى الموسيقى

ما يخطر للكاتب أن يصور ناحية من نواحى « شوقى » سقى الله ضريحه ، إلا تعاجم فى الأمر وتردد فيه ، ذلك بأنه كان شاعراً ملهماً ، ينقاد له الشعر وتذل القوافى ، فى لطف النسيم ووضاءة النور ، وصفاء النمير .



من الناس من يقرأون الشاعر ولا يعرفون ما هو ، أو يعجزون على الأقل ، عن التعبير عن معناه . ولئن أطلق أهل العلم والأدب على الشعراء تعاريف آية فى البلاغة وصدق الوصف لقد نجد شوقى يشتا هذه التعاريف جميعاً ، فلا تكاد تبلغ حقيقة ما وهبه الله من العبقريه والنبوغ

من إعجاز شوقى أنه كان رقيق الحس ، وكان يوزع حواسه الملهمة على مناحى الموضوع الذى يعالجه ، فاذا ما اجتمعت حواسه تمكن عقله الحصيف أن يتصرف فى مظاهر موضوعه وصفاته ، وأن يفرقها فى شعره فى إيقاع يدهش القارىء ويستعبد التفاته وانتباهه

ومن إعجازه أن كان قوة فى التصوير الواضح ، والأدراك الوضاء ، وقوة فى الشعور الحساس بعظمة الجمال وروعته وجلاله ، وقوة ملهمة تصل ما بين سناء العظمة وضياء العاطفة والفكر ، وقوة فى الحكم الصادق بين الرشد والرزانة والاعتدال وبين التهور

والاندفاع والأفراط ، وقوة فى غزارة المادة والقافية ، وأذناً تنبو عن المسف ولا تصيخ إلا للتجويد

هذه الصفات المعجزة — وهى بعض صفات شوقى أساس حيرة الكتاب الذين يعرضون لتصوير هذا الشاعر الموهوب

وشوقى ، فوق هذا ، موسيقى فياض المشاعر ، دقيق الحس ، ينظم ما يقوى روابط المجتمع ، ويهذب مشاعر الناس ، ويصفى أذهانهم ، ويبعث السرور إلى أنفسهم

وليس من قدر « الموسيقى » أن تحصى مناقب شوقى ، فى هذه العجالة ، وإنما تقدم بها الى القصيدة الخالدة التى صاغها أمير البيان ، أحسن الله جزاءه ، فى تحية مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة فى سنة ١٩٣٢ ، وكانت آخر مانظم شوقى فى الموسيقى ودقة وصفها

ونحسب أن « الموسيقى » إذ تتقدم إلى قرائها الأكرمين بنشر هذه الخريدة العصماء ، إنما تترجم عن مشاعرهم وتعبر عن إحساسهم نحو ذلك الشاعر الخالد الذى كان جمال الأيام ، وأمير الكلام ، وجوهرة الفصحى ، وياقوتة العربية . رضى الله عنه وأجزل له الثواب والرضوان

***

نَزَلَ المَناهلَ والرُّبا آزارُ
يَحذُو رَبيعَ رِكابِهِ النُّوَّارُ

يَختالُ فى وَشْىِ الرياضِ وَطِيبِها
وتَزُفُّهُ الرَّبَواتُ والأنهارُ

سَمَحَ البَنانِ بكل مازانَ الثَّرَى
فالوَشْىُ يوهَبُ والحُلِىُّ يُعارُ

مَلأَ الخَمائلَ مِنْ تَصاويرٍ كما
ملأ الرَّفارِفَ بالدُّمَى الحفَّارُ

فى كل دَوحٍ دُمْيَةٌ ومِنَصَّةٌ
وبكل رَوضٍ صُورَةٌ وإطارُ

حَدَجَتْهُ بالبَصَرِ الخَمائلُ مِثْلَما
حَدَجَتْ بِعَيْنَيها العَرُوسَ الدَّارُ

لبِسَتْ لهُ الآمالُ بَهجَةَ شَمْسِها
وتَزَيَّنَتْ لِلِقائِهِ الأسحارُ

حَيَّتْهُ بالنَّغَمِ الهَواتِفُ فى الضُّحا
وتَرَنَّمَتْ بِثَنائِهِ الأوتارُ

والماءُ يَطفِرُ جَدوَلاً ويَفيضُ مِنْ
عَيْنٍ ويَخبِطُ فى القَنَا ويَحارُ

جَرَّ الازارَ فكل رَوضٍ حامِلٌ
مِسكا وكل خَميلةٍ مِعطارُ

فى كل ظِلٍّ مِزهَرٌ مُتَرَنِّمٌ
ووَراءَ كل نَضارَةٍ مِزمارُ

وعلَى ذُؤابَةِ كل غُصنٍ قَيْنَةٌ
الصَّنْجُ خَلْفَ بَنانِها والطَّارُ

والنِّيلُ فى الوادى نَجاشِىٌّ مَشَى
فى رَكبِهِ الرُّؤساءُ والأحبارُ

سَحَبُوا الطُّقُوسَ ورَتَّلوا إنجيلَهم
فتَعالَتِ الصَّلَواتُ والأذكارُ

نزلاءَ مِصرَ حَلَلتُم بِفؤادِها
وحَوَتْكم الأسماعُ والأبصارُ

ضَيْفاً على التَّاجِ الكَريمِ وطالما
هَتَفَ النَّزيلُ بِهِ وغَنَّى الجارُ

تاجٌ كَقُرصِ الشَّمسِ مِلءُ إطارِهِ
عِتقٌ ومَجدٌ تالِدٌ وفَخارُ

وكأنَّ كِلْتا صفحتيه من السَّنا
ومن التلبُّس بالشموس نهارُ

نحنُ الكرام إذا مشى في أرضنا
ضيفٌ ونحن بأرضنا أحرارُ

مصرٌ ثرى الفنِّ الجليل ومهدُه
تُنبيكم عن ذلك الآثارُ

غُمِرت بموسيقى الجمال تلالها
وتفجَّرت عن مائه الأحجارُ

وادٍ كحاشيةِ النعيم وأيكةٌ
ما للبلابل دونها أوكارُ

مِن عهدِ إسماعيلَ لم تخلُ الرُّبا
منهم ولم تتعطَّل الأشجارُ

مِمَّا يُتيحُ الله جلَّ جلالُه
لعبادِه وتُسخِّر الأقدارُ

في كل جيلٍ عبقريٌّ نابغٌ
غَرِدُ اللَّهاةِ مُفنِّنٌ سحَّارُ

قضى على الشوكِ الحياةَ وكم دعا
للسيرِ في الوردِ الرفاقَ فساروا

أمَّا الغناءُ فلذَّةُ الأممِ التي
طافوا عليها في الحياةِ وداروا

يا طالما ارتاحوا إليه وطالما
حبسوا على النغمِ الشجيِّ وثاروا

وترٌ تعلَّقَ في النعيم بآدمٍ
غنَّى عليه بنوهُ والأصهارُ

ألخمرُ والسحرُ المبين وراءهُ
والشجوُ والزفراتُ والتذكارُ

وعلى تغنِّي النفسِ في وجدانها
خلتِ العشيُّ ومرَّتِ الأبكارُ

ألحانُ كلِّ جماعةٍ وغناؤهم
لغةٌ ونجوى بينهم وحوارُ

نغمُ الطبيعةِ في أغانيهم وما
تُملي الرياضُ وتُنشِئ الأزهارُ

لا تعشقُ الآذانُ إلا نغمةً
كانت عليها في المهودِ تُدارُ

فرعونُ في الوادي وصاحبُ بوقِه
وقيانُه والنايُ والقيثارُ

وترنُّماتُ الشعبِ حولَ ركابِه
وطلاسمُ الكهنوتِ والأسرارُ

لو عادَ ذلك كلُّه لقيَ الهوى
حتى كأنْ لم تطوِه الأعصارُ

* * *

عابدينُ ركنُكَ موئلٌ ومثابةٌ
لا زالَ يُستذرى به ويُزارُ

ثبتت أواسي العرشِ في محرابِه
وأوت إليه أمةٌ وديارُ

وعلى مطالعِه وفي هالاته
بزغت شموسُ العزِّ والأقمارُ

للعلم منه وللثقافةِ حائطٌ
يؤوى إليه وللفنونِ جدارُ

أنزلتُ في ساحاته شعري كما
نزلت رتاجَ الكعبةِ الأشعارُ

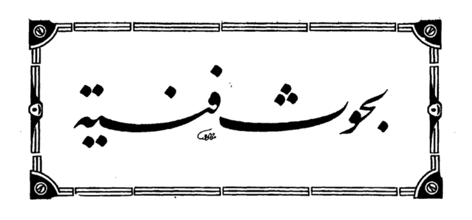
ونظمت فيه وفى وضاءة ليله
مالم تزلَ تجرى به الأسمارُ
وَرِحابُكَ الرَّبَواتُ إلا أنَّها
أرضُ النَّدَى وَسَماؤهُ المِدْرارُ
إفريقيا فى ظِلِّكَ اجْتَمَعَتْ على
صَفوٍ فلا نَزلَتْ بِهَا الأكدارُ
فى المِهْرَجَانِ العَبْقَرِىِّ تَسَايَرَتْ
أعلامُهَا وَتَلاقَتِ الأنوارُ
لمَّا دَعا دَاعى المُعِزِّ إلى القِرَى
شدَّتْ صحَارٍ رَحْلَهَا وقِفارُ
سَفَرٌ إلى الوادى السَّعِيدِ وَمَلْكِهِ
حَسَدَتْ عَلَيهِ وُفُودَهَا الأمصارُ
رَفَعوا شِراعَ البَحْرِ يَسْتَبِقونَه
وَلو انَّهُمْ ملَكوا الجَناحَ لطَاروا
أُمَمٌ مِنَ الاسلامِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا
ماضٍ وأحداثٌ خلَوْنَ كِبارُ
وَحَضَارَةُ الفُصْحَى ورُوحُ بَيانِها
وَقُرَيْشٌ العَالونَ وَالأنصَارُ
وَحوَادِثٌ تجرى لِغايَتِها غداً
وَلِكلٍّ جارٍ غايَةٌ وَقرارُ

***

فى معهدِ الوادى وَدارِ غِنائهِ
فَرَحٌ تَسيرُ غداً بِهِ الأخبارُ
بعثتْ له الدُّنيا كرائِمَ طيْرِها
منْ كلِّ أيْكٍ بلبُلٌ وهَزارُ
وحوَى النَّوابغَ فيه حوْلَ نوالِهِ
مَلِكٌ على حُرَمِ الفنُونِ يَغارَ
جَلبَ السَّوابِقَ كلَّهَا فتَسابَقتْ
حتَّى كأنَّ المَعْهَدَ المِضْمارُ
إحْسانُ مجبولٍ على الأحسانِ لا
تُحْصَى صَنَائعه ولا الاثارُ
يا صاحِبَ التَّاجينِ عِشْتَ ولا يزلْ
يجرى بيُمنٍ أُمورِكَ المِقْدارُ
أنتَ الرَّشيد على كريمِ بِساطهِ
تُسْتَعْرَضُ الآراءُ والأفكارُ

من ادارة المجـــلة

إجابة لرغبـة الـكثير من كرام القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها لأرســال الاعداد السابقة من مجلة الموسـيقى نظير مبلغ ٢٢ مليما خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم



بحث فى المقامات

موازنة بين لحنى سلطانى يكاه وفرحفزا

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

سلطانى يكاه

آثرنا اليوم أن نتناول بالبحث لحناً من الألحان غير الشائعة فى مصر حتى نفسح بذلك مجالا للمؤلفين والعازفين خصوصاً أن لحن ملى يكاه « سلطانى يكاه » من الألحان التى لا تدخلها الأرباع الشرقية فيسهل بذلك عزفها على جميع الآلات الشرقية والغربية .

الأصل فى لحن سلطانى يكاه أن يتكون من مرتبة واحدة وصياحها كما يأتى :

يكاه . عشيران . قرار عجم . راست . دوكاه . كرد . حجاز . نوى

وابعاده: ١ ١/٢ ١ ١ ١/٢ ٦/٤ ١/٢ بالبعد الكامل (تون)

وهـذا اللحن مستحدث من وضع الأتراك وهـو فى الحقيقة من فصيلة الكرد ويتكون بالجمع الثانى المنفصل «راجع العدد الأول من هذه المجلة» كما يأتى :

١ فاصل طنينى «تون» .

٢ العقد الأول ذو الأربع كرد على العشيران .

٣ العقد الثانى ذو الأربع كرد على الدوكاه يتحول إلى حجاز لأيجاد حساس للحن وهذا الحساس لازم فى جميع سير اللحن أى أنه أصل فى تكوينه . ولما كان الكرد ليس من الأجناس الأثنى عشر القياسية التى استعملها العرب قديماً فى تكوين ألحانهم ، يجعل بعضهم هذا اللحن من فصيلة البوسليك وذلك ليعطيه صبغة الألحان العربية القديمة - وما هو بعربى ولا قديم - ويكون تكوينه فى هـذه الحالة كما يأتى :

١ - العقد الأول ذو الأربع بوسليك على اليكاه .

٢ - العقد الثانى ذو الخمس بوسليك على الراست تستبدل فيه الجهاركاه بالحجاز كحساس للحن .

* * *

متى يستعمل ذو الخمس فى تكوين الالحان :

أما وقد أدخلت لأول مرة ذو الخمس فى تكوين الألحان التى يتناولها البحث فى المقامات أرى من واجبى أن أذكر متى يستعمل ذو الخمس بدلا من ذى الأربع .

أقدم طريقة لتكوين الألحان ذات المرتبة الكاملة فأكثر ، كانت طريقة الجموع التامة الثلاثة « أو جموع تلون » التى شرحتها فى العدد الأول من هذه المجلة ، وهى تقتصر على تكرار ذى الأربع مع بعد الانفصال . وكما ذكرت فى العدد السابق كان الفارابى يطلق اسم « الجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة » على الديوان الذى يشمل مرتبتين ، لأنه يتكون بالجمع التام المنفصل من ذى أربع واحد لايتغير . ولكن نظراً لأن بعد الانفصال لايكون غالباً أقل من بعد طنينى ، فقد عبّر العرب عن الأبعاد التى تقل عن ذلك « بالفضلة » واذا تراكمت هذه الفضلة حتى نهاية المرتبة الثانية سميت « فضل العودة على بقيتين » . والفضلة إذن هى بعد أقل من الطنينى يبقى فى نهاية المرتبة بعد تكرار ذى الأربع . ولهذا قد فضّل العرب إضافتها الى ذى الأربع الأخير فأصبح ذى الخمس . وعلى ذلك فذى الخمس لا يمكن أن يوجد فى العقد الأول من أى لحن كما أنه لا يجب أن يسبقه بعد انفصال . راجع ما ورد فى الشرقية وسواها فانك تجد أن جميع الأجناس ذات الخمس تبتدىء بـ « ح » وهى نهاية الأجناس ذات الأربع.

***

ولنعد الآن للبحث فى لحن سلطانى يكاه.
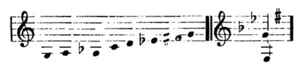
شخصية اللحن :

تقوم على أظهار جنس الحجاز المحوّل عن كرد على الدوكاه

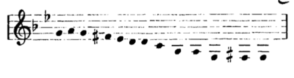
الاجراء :

الدخول من النوى حتما ولا يشترط أن يكون مظهراً وقد يلمح بعضهم بقرار اللحن قبل الدخول بدلا من السكوت . ويشترط لمس الحساس قبل الاستقرار . والأصل فى الاستقرار أن يكون على اليكاه ويجوز الاستقرار على النوى باعتباره صياحاً .

تدوين اللحن :



طابع اللحن :



معادله من الالحان الافرنجية :

يعادله صول الصغير الانسجامى

وهذا اللحن هو فى الحقيقة لحن النهاوند الحديث بعينه مصوراً على اليكاه وهو أقرب إليه بل ومطابق له عن لحن فرحفزا .

***

فرحفزا :

هو من الألحان الشائعة المعروفة فى مصر ، يشابه كثيراً لحن سلطانى يكاه حتى يلتبس على بعضهم التفريق بينه وبين لحن النهاوند المصور على اليكاه الذى هو لحن ملى يكاه.

والفرق بين اللحنين أن لحن فرحفزا يتكون من مرتبتين وله حساس واحد فى أعلاه ودونه وهما جواب الحجاز أو قرار الحجاز وتبقى الجهاركاه فى المرتبة الأولى فى مكانها ونغماته كما يأتى :—

يكاه . عشيران . قرار عجم . راست . دوكاه . كرد جهاركاه . نوى . حسينى . عجم . كردان . محير . زوال « سنبلة » . ماهوران (جواب جهاركاه) . رمل توتى .

ولا تستبدل فيه من النغمات الأصلية إلا العراق بالعجم والسيكاه بالكرد . أما استبدال الماهوران وقرار الجهاركاه بجواب الحجاز وقرار الحجاز فهو عارض للحصول على

حساس للجماعة التامة المنفصلة غير المتغيرة ولا يلتزم بعضهم وجود هذا الحساس فيكتفى بأن ينص فى الأجراء على وجوب لمس الحجاز أو قرارها عند الاستقرار وخلاصة هذا القول أن الحجاز ليست داخلة فى تكوين اللحن بل ترد عارضة عند الاستقرار فى الغالب بخلاف ورودها فى لحن سلطانى يكاه فانها أساسية فى تكوينه .

وعلى ذلك فهذا لايعتبر تصويراً للنهاوند على اليكاه لأنه مطابق للديوان الافرنجى الصغير الطبيعى وأما لحن النهاوند فيطابق الديوان الصغير الانسجامى والفرق بينهما فى التزام وجود الحساس صعوداً وهبوطاً .

وعسانى بذلك أكون قد نبهت إلى أن أغلب الأغانى والمعزوفات التى يضعها المصريون المعاصرون من لحن النهاوند المصور على اليكاه أو النوى ويطلقون عليها اسم لحن فرحفزا هى فى الحقيقة من لحن سلطانى يكاه .

شخصية لحن فرحفزا :

تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه ، والعجم على العجم .

الاجراء :

الدخول من العقد الثالث بالجهاركاه أو العجم فى الغالب ولا يشترط أن يكون الدخول محتما بالنوى كما فى لحن سلطانى يكاه

تدوين اللحن :

طابع اللحن :



معادله من الالحان الافرنجية :

يعادله صول الصغير الطبيعى

الموازنة بين سلطانى يكاه وفرحفزا

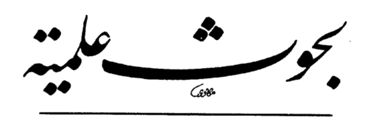
سلطانى يكاه	فرحفزا
يتكون من مرتبة واحدة	يتكون من مرتبتين
يلتزم وجود الحساس دائماً	لا يلتزم الحساس إلا عند الاستقرار
الدخول من النوى	الدخول من الجهاركاه أو العجم
الشخصية فى إظهار الحجاز على الدوكاه	الشخصية فى إظهار الجهاركاه والعجم
يعادله الديوان الصغير الانسجامى	يعادله الديوان الصغير الطبيعى
هو لحن النهاوند مصوراً على اليكاه	أقرب إلى لحن البوسليك المصور على اليكاه

***

ملاحظة

نشكر لمجلة الموسيقى افساحها صدرها لمثل هذه الأبحاث الفنية فقد نشرت فى هذا العدد « قسم النوتة » بشرو وسماعى من لحن سلطانى يكاه أوثر اختيارها لمؤلفين مختلفين حتى يتحقق المطالع عليها صحة ما ذكر فى بحثنا آنفاً عن هذا اللحن . كما نشر أيضاً بشرو من لحن فرحفزا لتتسنى المقارنة بين اللحنين .





سماع الموسيقى والتأثر بها

للناس جميعاً آذان ، ولهم أسماع ، متماثلة فى مظهرها ، متشابهة فى تركيبها الداخلى والخارجى ، واحدة فى وظيفتها الفسيولوجية . فهم فى الأحوال الطبيعية سواء فى سماعهم للأصوات . فعلام إذن اختلافهم فى التأثر بها ، وفيم تفاوتهم فى درجة فهمهم إياها ! !

يشتبه على كثير من النـاس وجوه الرأى فيعتقدون أن فهم الموسيقى يتحتم فيه معرفة أصولها والوقوف على نظرياتها وقواعدها للتمكن من متابعة أية قطعة والاستمتاع بها . وهذا إذا صح كان فهم الموسيقى والاستمتاع بها احتكاراً لفئة من الناس بعينها .

ومن الناس من يأسف لعدم قدرته على تفهم الموسيقى لأنه لم يتعلمها فى صغره . وأسف هؤلاء أساسه الظن وسوء التقدير ، لأنا وإن كنا لا نستطيع أن نهمل أهمية تعلم الموسيقى وأثره فى إدراك معانيها إلا أنه يجب أن نقرر أن الخطأ فى الموسيقى خطأ فى المنطق ، يدركه كل صحيح الفكر سليم الوجدان . وأن الموسيقى توضع عادة ليكون فى مقدور كل إنسان الاستمتاع بها . والذين يعجزهم غناء النوتة الموسيقية أو عزفها بالآلات يتمتعون بسماعها من آخرين يعزفونها لهم .

يقول ريتشارد فاجنر « يستوى لدىّ جمهور المستمعين مادام غير ملوث النفس ذا قلب إنسانى يشعر » وقولته هذه جليلة الخطر عظيمة الأثر لأن المقرر الذى لاشك فيه أن موسيقى فاجنر من أصعب الموسيقات ، تتقبلها الجماهير فى شىء من العناء ، ولا تستسيغها عامة الشعب .

وفى الحق إن الطبيعة أسبغت على جميع الناس ، إلا قليلا ، هبة التمتع بالموسيقى . والشواهد قائمة فى جميع العصور قديمها وحديثها . فالشعوب على تباين مدنياتها وتفاوت حظها من الموسيقى تخضع لسلطان الألحان ، يستوى فى ذلك الأنسان الفطرى والمدنى . فقبائل الفيدا فى جزيرة سيلان ، الذين لايعرفون أية آلة موسيقية ، شديدو التأثر بالألحان . تطيش بهم وتخرجهم عن أطوارهم الطبيعية كلما أنصتوا لها أو سمعوها ، يتابعونها بالرقص ويداوون بها مرضاهم . وسكان الممالك الراقية التى بلغت أقصى مراتب المدنية اتخذوا الموسيقى فى كثير من مستشفياتها غرضا متمما للعلاج والبرء فى بعض الحالات كما اتخذوها سبيلا للتسلية يتلهى بها المرضى تخفيفا لأوجاعهم

وتأثر الأنسان بالموسيقى شديد لا يعادله تأثره بأى فرع آخر من فروع الفنون الجميلة . ولقد يقصر أبلغ البيان وأنصع الشعر عن أن يدانى الموسيقى فى التعبير عن الشعور وإظهار العاطفة ، ذلك لأن الموسيقى شعلة من النور كامنة فى الأنفس إن قدحتها أورت وأفعمت القلوب ضياء . ولئن كان توافر العبقرية الفنية نادراً لقد

يكون من حظ الناس أن كل فرد منهم يستطيع أن يتهذب ويترقى فنيا .

ولقد استغلت الأمم الراقية تأثر الجماهير بالموسيقى فلم تقصرها على أن تكون أداة لهو وطرب بل استخدمتها فى خدمة الدولة . وجعلتها أداة ثقافة للشعب ، تبعثه على حب الطيب وكراهية الخبيث ، وتهذب ذوقه وتصفى نفسه وتحيله دمث الطبع قويما . فما من شيء يتغلغل فى أعماق النفس ويبلغ قرارتها - كما يقول أفلاطون - كالأيقاع والنغم ، ولهذا تُصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتنقيه بقدر ماتفسده الموسيقى الرديئة .

وهذا ماحدا بجميع الدول الراقية إلى جعل الموسيقى جزء من الثقافة العامة للشعب ، والعناية بها عناية خاصة .

***

« من هو ذو الاستعداد الموسيقى ؟ » سؤال يتردد فى أفواه كثير من الناس وعلى الأخص من لهم اتصال قل أو كثر بالموسيقى ، يلتمسون له جوابا يسكنون إليه ويقنعون به . وإنى لأحدث حضرات القراء فى ذلك حديثا أرجو أن أبلغ به الجواب المنشود :

يتوهم الكثير أن ذا الاستعداد الموسيقى هو كل من يكون فى مقدوره ترديد الألحان بعد سماعها لأول مرة ، وهو وهم لاظل له من الحقيقة . فان ذلك إن دل على شيء فأنما يدل على ذاكرة قوية ، تساعد ، ولا ريب ، على استيعاب الموسيقى والاستمتاع بها . ولا يستوى ذلك ومن يكون فى مقدوره الشعور بالميزان والأيقاع ، أى يكون فى استطاعته متابعة الجمل الموسيقية .

كذلك ليست خاصية تمييز النغمات الموسيقية بعضها من بعض ، ومعرفة أنواع المقامات المختلفة . دليلا على موسيقية الشخص . فان لحاسة السمع وظيفتين ، ولو أنهما متصلتان بعضهما ببعض إلا أنهما مستقلتان الواحدة عن الأخرى ، الأولى تقوم بعملية الالتقاط ومجرد سماع الأصوات وهذه وظيفة الأذن وما يتصل بها من أجزاء دقيقه . والثانية وظيفة تمييز الأصوات من جهة نوعها وما تحدثه من الأحساس بالشعور ، وهذه الوظيفة مركزها فى الجهة اليسرى من المخ ، وهذه الأخيرة هى التى يتوقف عليها مقدار موسيقية الشخص . فاذا تصادف أن أحداً من الناس أصيب بمرض أو حادث نشأ عنه شل هذا المركز عن العمل فان النتيجة تكون أنه يسمع الأصوات لأن أذنه سليمة ولا يستطيع تمييزها لأن مركز التمييز معطل وإذن تختلط عليه فلا يدرك أكانت صوت آلة أم صوت إنسان أم حيوان ، ولا يفهم إن كانت حادة أم غليظة . ومثله فى ذلك مثل أعمى الألوان الذى يستطيع أن يراها بعينيه ولا يميز بينها .

وحاسة السمع سريعة التأثر والملل يؤلمها تكرار الصوت فتمل سماعه ، وهذا سر كراهية الأنسان للموسيقى التى تكون ألحانها على وتيرة واحدة ، بل إن الصوت إذا تكرر تعتاده الأذن فلا يحسه الأنسان ، وحتى الأصوات المرتفعة التى تثير الجلبة والضوضاء تتعب الأذن فيتضاءل الأحساس بها تدريجاً . وسكان المنازل التى تمر بها القاطرات الحديدية يعتادون صوتها فلا تزعجهم حركتها .

والموسيقار الماهر يستغل جميع الظواهر الموسيقية فى التعبير عن معانى موسيقاه والتأثير بها فى النفس حتى هذه الظاهرة الأخيرة ، التى يظن الانسان لأول وهلة أنها أبعد شيء عن الموسيقى . استغلها الموسيقيون للتعبير بها عن وصف خاص مناسب . فقد استعمل بعضهم فى إحدى مقطوعاته لحناً ظلت نغمة القرار فيه واحدة لمدة ثلاثين حقلا « مازورة » أى ما يزيد على خمسة أو ستة أسطر موسيقية ، ذلك لأنه يبغى

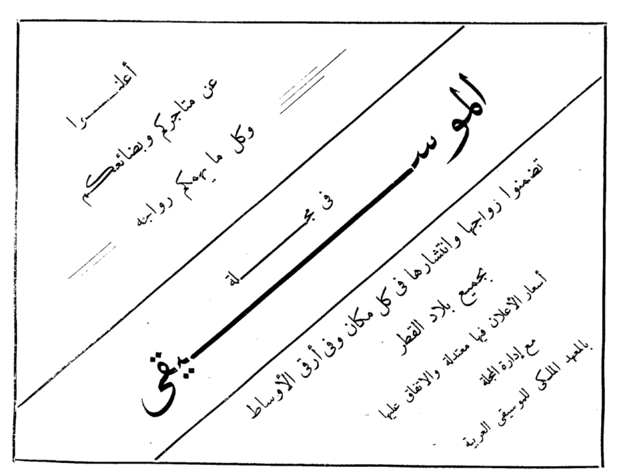
فيها التعبير عن ظلام حالك لبحر عميق ساكن.

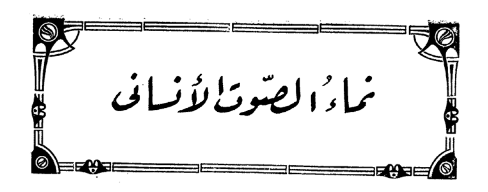
وعلى العكس من ذلك إذا تغيرت النغمات وتتابعت فأن السامع يقع تحت سلطانها وتملك عليه مشاعره، ذلك أن الانسان. دون قصد منه، يجتهد في أن يجد علاقة بين الصوت الأول والذي يليه وهكذا ينتقل من صوت إلى صوت، ومن معنى إلى معنى، بل هكذا يستطيع أن يعبر الموسيقار عن مختلف العواطف والمعانى.

وقد يتساءل الناس عند سماعهم القطع الموسيقية سيما الوصفية منها، ماذا يجب أن نفكر فيه عند سماع هذه القطع؟ والجواب على ذلك، فكروا في لاشيء، بل يجب على الأنسان عند سماعه الموسيقى أن يهبها كل شيء، يهبها نفسه وشعوره وكل ما فيه من عاطفة سواء في ذلك السرور والحزن والحنان والحنق والهناءة والبؤس والسعادة والشقاء وليترك الأنسان زمامه للموسيقى تقوده في ملكوتها دون تصنع، وسيرى الناس بعد ذلك أنهم ليسوا سواء في شعورهم عند سماع القطعة الواحدة. وهذه هي معجزة الموسيقى التى وإن تكلمت للجميع بلسان واحد، فانها تسر لكل واحد من سامعيها سراً خاصا.

وكما أن الناس يختلفون في شعورهم وإحساسهم عند سماع القطعه الواحدة فان شعور الفرد الواحد يختلف كذلك عند سماعه القطعة الواحدة تبعاً لاختلاف الظروف التى يسمعها فيها والحالة النفسية التى تلابسه عند سماعه إياها. والموسيقى تشاطر السامع كل عواطفه وتتلون معه وفاق حالاته النفسية سروراً وشجناً.

وفي ذلك يقول نيشته «عشاق الموسيقى يتمتعون حتى بالآلام».





فِي دَوْرِ الشَّبَابْ

يستقبل المرء دور الشباب . وقد نضج صوته واكتمل نماؤه وظهر الاختلاف بيّنا واضحاً بين النوعين ، الذكر والأنثى من ناحية الحدة الصوتية واللون . وحدّ هذا الدور من البلوغ إلى العقد الرابع .

على أنه ليس من الممتنع أن يظل الصوت الأنسانى بعد تمام البلوغ قابلا للنماء . سيما فى المحترفين الذين تستلزم مهنتهم استعمال أصواتهم استعمالا منتظما كالمحترفين صناعة الغناء . وأقصى درجة يبلغها نماء صوت هؤلاء من حيث القوة ومن حيث اتساع المنطقة الصوتية ، تكون فى سن الثلاثين للأنثى ، وتتفاوت بين السادسة والثلاثين والثامنة والثلاثين للذكور .

ولصوت كل فرد من الأفراد لون خاص يتميز به من سائر أصوات الناس ، لذلك يمكن أن يقال إن فى العالم أصواتاً مختلفة بقدر عدد سكانه . وشدة تقارب أو تباين الشبه بين الاصوات أشبه شيء بشدة تقارب أو تباين الشبه بين وجوه الناس .

وقد تكتسب صفات الصوت ومميزاته ولونه بطريق الوراثة ، حتى أن الانسان ليتبين أحيانا أفراد أسرة ما بمجرد سماع أصواتهم ، وذلك برغم ما هو موجود حتما من اختلافات ـ ولو يسيرة جداً ـ بين صوت كل فرد منهم .

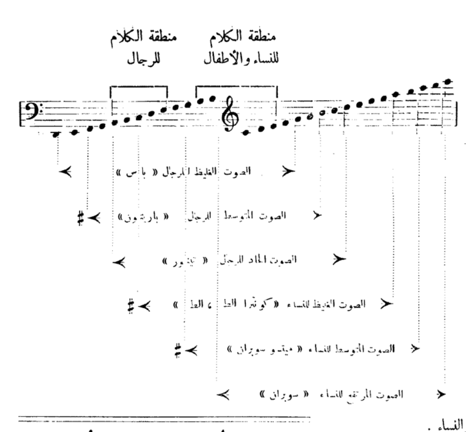
ولئن كان عدد ألوان الأصوات لا حصر له ، يتفاوت بقدر عدد الناس . لقد حصرت الموسيقى كل هذه الأصوات وقسمتها . بالنسبة لمناطق حدتها وألوانها ، إلى ثلاثة أنواع غليظ ، ومتوسط ، وحاد . وأطلقت على تلك الأنواع فى صوت الرجال مسميات فنية غير التى أطلقتها على مقابلها من أصوات النساء .

فالصوت الغليظ للرجال يسمى « باص» والمتوسط « باريتون » ، والحاد « تينور»

وفى أصوات النساء يسمى الغليظ منها «ألط» والمتوسط «ميتسوسوپران» ، والحاد « سوپران» .

وإنا لنوضح فى البيان الآتى حدود هذه المناطق ومدى اشتراك بعضها مع بعض فى الأصوات التى تشتمل عليها . وهذا البيان نتائج تجارب علمية فنية ، وإحصائيات كشفت عنها البحوث الخاصة بفن الغناء . وهى تدل على الأحوال الطبيعية المعتادة :

ويتضح من هذا البيان أن منطقة الصوت الأنسانى للذكر أو الأنثى ، تشمل عادة ديوانين موسيقيين، أى مرتبتين « ٢ أوكتاف » كما يتضح كذلك أن مناطق أصوات النساء تعلو ، عادة ، فى مجموعها أصوات الرجال بديوان .



ويشمل الصوت الأنسانى للرجال والنساء معا ، أربعة دواوين . وهذه هى المنطقة العامة التى تشتمل عليها أصوات فرقة غنائية يشترك فيها الرجال والنساء .

وهذا لايمنع وجود استثناءات تظهر فى الأفراد فى كل وقت ، فتتعدى منطقة الأصوات دائرة المألوف ، وتزيد على ما يعتبر متوسطا لمجموع الناس . فقد حصل أحيانا أن نزل الصوت الغليظ للرجال إلى « فا » التى عدد ذبذباتها ٤٤ ذبذبة . كما بلغت حدة الصوت المرتفع للنساء « دو » التى عدد ذبذباتها ١٠٥٦ ذبذبة .

وقد تمتد ، احيانا ، مناطق أصوات الرجال أو النساء إلى درجة عجيبة . فقد بلغت منطقة إحدى المغنيات ، فى سن الثامنة والعشرين ، من « لا ١ » إلى « دو ٥ » أى ما يزيد على الثلاثة الدواوين ، مع احتفاظ صوتها بقوته ولونه .

فجر العبقرية

للكاتب عز العرب بن على

فى حجرة رقيقة الحال . فى شارع متواضع من شوارع لندن . جلس الصبى « بيير » وهو ولد فرنسى يتيم ، قضى والده نحبه فى طفولة الصبى ، جلس يدندن ويُنَغِّم إلى جانب سرير والدته المريضة .

لم يكن فى مُخدع المريضة وولدها ما يتبلغان به من قوت ، حتى الخبز كان معدوماً ، فقضى الغلام يومه طاوياً لم ينفتح فمه على طعام .

ولكن الغلام ظل يدندن إبقاء على سجيته ، واحتفاظاً بعاطفته الروحية أن يصيبها الوهن والأعياء ، وما فاته ، فى الوقت نفسه . أن يفكر فى وَحدته وسغبه ، فسَحَت عيناه وفاضت دموعه . فلقد كان يعلم يقيناً أن أحب شىء يبهج والدته الضعيفة المتوجعة ، ويشرح صدرها ، برتقالة تغذيها وتَبُل حلقها ، وهو خاوى الوفاض لايملك درهما .

كانت الأُغنيَّة التى ينغم بها من تأليفه ، لفظاً ولحناً فقد كان الغلام نجيباً ذكياً .

ولقد ذهب إلى النافذة يستروح ويتسلى عن الجوع ، فرأى رجلا يوزع على البيوت إعلانات تذيع فى الملأ أن « السيدة ماليبران » ستغنى الجمهور تلك الليلة فى حفل عام .

فلما اطلع « بيير » على ذلك النبأ صاح والأسى يقطع أحشاءه « ليت لى أن أتمكن من الذهاب إليها » وما لبث أن أنعم فكره حتى صفق بيديه وشعَّت عيناه بضياء الأمل

هنالك أسرع إلى المغسل وسرَّح شعره الأصفر الجعد ونظم ضفائره الذهبية ، وتناول من صندوق صغير ورقة قديمة ملوثة ، وتوجه إلى والدته الراقدة فى علتها ، وألقى عليها نظرة حَرَّى أخمدت من لهيبها الدموع ، وانسل من البيت فى سرعة وعجلة .

***

سألت السيدة خادمها فى رقة الفنان ، وأبهة العظيم « من ذا تقول إنه يريد مقابلتى ؟ ألم تر أنى ارتديت ثيابى وتأهبت لمشاركة الفرقة ؟ » .

فقال الخادم فى أدب واحتشام « ذلك ، ياسيدتى ، غلام جميل ، فى ضفائر صفر ، يقول إنك إن سمحت له بالمقابلة ، فان ذلك لا يؤذيك ولا يكدرك ، على أن مقابلته ، فوق ذلك ، لا تعوقك عن عملك ولا تستغرق أكثر من دقيقة واحدة . »

فقالت المغنية الجميلة الرحيمة وهى تبسم بتسم الرضى « أدخله فليس فى مكنتى أن أرفض مطالب الأطفال والغلمان » .

دخل « بيير » الصغير يحمل قلنسيته تحت إبطه ، وفى يده لفافة من الورق . ولقد قصد إلى السيدة المهيبة فى رجولة لم تعهد فى الأطفال ، وتقدم منها وحياها بانحناءة بديعة وقال « لقد جئتك ، يا سيدتى ، لأن والدتى مريضة ، ونحن فقراء لا نقدر على القوت والدواء ، ولقد صور لى فكرى أنك لو تفضلت فغنيت أغنيتى الصغيرة هذه فى إحدى حفلاتك العظيمة ، فقد يسعدنا الحظ بأن يتقدم لشرائها أحد الناشرين أصحاب المطابع ، ولو بمبلغ ضئيل يكفل لى ولوالدتى القوت والدواء » .

وما انتهت السيدة الجميلة إلى آخر كلمات الصبى ، حتى نهضت من مقعدها — وكانت طويلة ، مهيبة يجلوها البهاء وتناولت من يده لفافة الورق ، والتأثر يسرى فى جميع أعضائها ، ونظرت فيها ودندنت نغمها ، ونغّمت لحنها ، ثم قالت فى عجب وإعجاب .

« أأنت ألفتها ؟ أنت ، أيها الطفل ، ألفتها لفظاً ولحناً ؟ أتحب أن تشهد الحفل الذى أغنيه الليلة ؟ » .

أشرق ضياء السعادة فى محيا الغلام ، ولمع نور البشر فى عينيه ، وضاءت حمرة الجذل على خديه ، وقال والسرور يكاد يخرج به من إهابه « فى ذلك سعادتى ، ياسيدتى ، غير أنى لا أستطيع أن أترك والدتى وحيدة مريضة » .

« سأرسل ، ياولدى ، من يُعنىَ بوالدتك هذا المساء وإليك جنيها تستعين به على قضاء حاجتك ، وما يلزم من الدواء . وإليك أيضا تذكرة من تذاكرى فى حفلة الليلة تعال هذا المساء ، هذه التذكرة ستخولك مقعداً بالقرب منى » .

غلب الفرح « بيير » على نفسه ، فذهب واشترى برتقالا ، وتوسع قليلا فى شراء بعض الحاجيات ، وحملها جميعاً إلى تلك الواهنة الهزيلة ، وجلس إلى سريرها يقص عليها ، فى فيض عبراته ودموعه ماصادفه من الحظ السعيد .

***

غاب الشفق ، وحلت العتمة ، وأُدخل « بيير » بهو الفنزج واقتعد فيه مكانا رضياً . هنالك شعر أنه لم يتح له فى حياته أن شاهد مثل هذا المكان العظيم ، فهذه الموسيقى ، وتلك الجموع المتراصة من الناس ، وآلاف الثريات المبثوثة ، ووميض الماس ولألاؤه ، وحفيف الحرير ورفيفه ، كل أولئك بهر عقله ، وخلب لبه ، وأزاغ بصره

وأخيراً جاءت السيدة ، فاعتدل الصبى ، وسمّر باصرتيه فى بهاء طلعتها وجمال وجهها ، وعكف عليها كأنما يعكف على معبود . هل فى قدرته أن يصدق أن هذه السيدة الجليلة المتوهجة بالجوهر والحلى ، والتى يخيل إليه أنها معبودة الناس جميعاً ، تنزل من سمائها وتغنى أغنيته الصغيرة ؟ كان ذلك حلما .

حبس الصبى أنفاسه يترقب ، فاذا الجوقة الموسيقية — الجوقة كلها تعزف قطعة حزينة يتمشى الأنين فى جميع أنغامها ، عرفها الغلام فكاد يطير به الفرح ، ثم تغنت بها المغنية العظيمة ، فما أعجب ما غنت ، وما أفعل ما طربت .

كانت غاية فى البساطة ، غاية فى الفجيعة والأسى ، غاية فى قهر النفس والغلبة عليها ، فأبكت العيون وأسالت العبرات ، وأخرست الألسنة إلا مايتهامس به الشهود من قوة تأثيرها وفعلها فى النفوس .

رجع « بيير » إلى منزله ، وكأنما كان يسير فى الهواء

ماذا يعنيه اليوم من المال والحصول عليه ؟ لقد غنت أعظم مغنية فى أوروبا أغنيته الصغيرة ، وسمعها آلاف من الناس فبكوا لحزنه وأساه

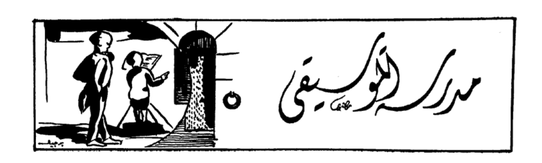
وما كان أشد فزعه فى اليوم التالى حين فجأته السيدة ماليبران بزيارتها لقد وضعت يدها على شعره الأصفر المجعد . ثم انحدرت به إلى السيدة المريضة والدته وهى تقول :

« إن ولدك ، أيتها السيدة ، قد حاز نجاحا وتوفيقا ، وجلب لك ثراء عريضا ، فلقد تقدم إلىَّ اليوم أرقى طابع وناشر فى لندن ، وعرض علىَّ ثلثمائة جنيه مقابل أغنيته الصغيرة ، وبعد أن يستوفى نفقاته من البيع يشاطره « بيير » الصغير أرباحه . سيدتى ، إحمدى الله على أن منح ابنك هبة من السماء »

ولقد تحققت نبوءة تلك المغنية العظيمة ، فأصبح « بيير » علماً من أعلام الموسيقى فى فرنسا حتى نهاية القرن التاسع عشر .

ولقد حباه الحظ فكان له أثر فى نشيد فرنسا الوطنى « المارسلييز » .

وكثيراً ما كان الحزن والأسى منبتاً للعبقرية ومرتعا للنبوغ ، يستويان فيهما على سوقهما ، فيُعجبان الزرّاع ويغيظان الحساد والمتواكلين .



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثامن

اشارات الحلية

ذكرنا فى العدد الماضى بعض إشارات الاختصار التى تختص بتدوين العلامات الموسيقية . وسنذكر فيما يلى بعض إشارات خاصة بمحاسن اللحن وحليته وزخرفته .

كان المتبع قديما إهمال هذه الزخارف فى التدوين الموسيقى ، أو الاقتصار على ماهو ضرورى منها ، على أن يترك الأمر إلى ذوق العازف ، أو المغنى ، فكانت النتيجة غير مرضية . فان كثيراً من الموسيقيين يعتقدون أن جمال اللحن فى الكثرة من إدخال هذه الزخارف عليه ، فيحمّلونه منها ما ينبو عنه الذوق . ولذا يقتضى التدوين الحديث تقييد العازف والمغنى ، بما هو مدون من تلك الزخارف ، فما كانت الحلية اللحنية مجرد تأليف فنى بل هى ملء فراغ يتطلبه الشعور الموسيقى .

ولقد استعمل الموسيقيون فى القرون الأخيرة الكثير من الأشارات الدالة على حلية اللحن ، غير أننا سنكتفى فى هذا الدرس بذكر أكثر هذه الأشارات شيوعا فى التدوين الموسيقى الحديث مما لاغنى للمبتدىء عن الألمام به
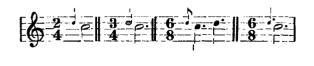
١ — العلامة العارضة

وتطلق على العلامة الموسيقية الصغيرة التى توضع فى الحقول لحلية اللحن . ويندمج وقت أدائها فى الوقت المخصص للعلامة الأصلية ، وهى العلامة التالية لها مباشرة فلا يحتسب لعلامة الحلية زمن خاص فى أزمنة تقسيم الحقول
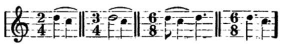
وهذه العلامة ، من حيث الزمن ، نوعان : «١» طويلة و «ب» قصيرة

فالطويلة ، علامة عارضة تكتب صغيرة على نحو ماذكرنا ، قبل العلامة الأصلية وتحافظ عند تأديتها على الزمن الذى يدل عليه شكل كتابتها ، ثم يستقطع زمنها من زمن العلامة الأصلية التى تليها . وهذه العلامات العارضة الطويلة سهلة الأداء لأنها تستوفى وقتها تماما تاركة للعلامة الأصلية مابقى لها من زمنها . وذلك بخلاف جميع علامات الزخارف الأخرى . فمثلا :

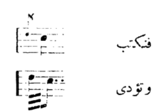
تكتب
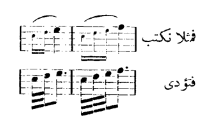


فتؤدى



أما العلامة القصيرة ، فهى أقدم فى الاستعمال من العلامة الطويلة ، وأكثر منها ذيوعا . وهى قسمان : بسيط ومركب . فالبسيط ما يكون من علامة واحدة تكتب صغيرة قبل العلامة الأصلية ، وتؤدى بغاية السرعة وتقع عليها قوة التشديد . ولتمييزها من العلامة العارضة الطويلة ترسم وفى ذيلها شرطة أفقية تقطعها هكذا ˟

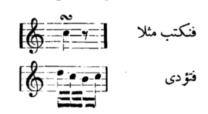


فاذا زادت العلامة العارضة القصيرة على علامة واحدة بأن صارت علامتين أو ثلاثاً أو أكثر سميت مركبة .



٢ — علامة الترديد

وهى إشارة تشبه الحرف الأفرنجى S إذا رسم أفقياً مقلوبا هكذا ∾ وتدل على ترديد العلامة الموسيقية التى تعلوها هذه الأشارة فتؤدى فى زمنها ، عدة علامات بأن يبدأ بالعلامة التى تلى العلامة الأصلية الواقعة تحت إشارة الترديد صعوداً ثم الرجوع إلى هـذه العلامة ثم الهبوط إلى العلامة التى تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها



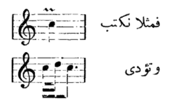
وكما تكتب هذه الأشارة فوق العلامة الأصلية ، فكذلك تكتب فوق النقطة والعلامات العارضة الخاصة بحلية اللحن .

٣ — الترعيد

ويطلق على ما يسمى بالزغردة . وهو تكرار تتابع صوتين متتاليين . وهـذان الصوتان هما صوت العلامة الموسيقية التى تعلوها أثناء الترعيد والعلامة الموسيقية التى تلى تلك العلامة صعوداً
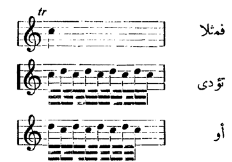
وهذه الترعيدات ، من حيث زمنها ، صنفان : «ا» قصير و«ب» طويل

فالأول ، هو ما يقتصر فيه على عزف ثلاث من الترعيدات وتميز هذا الصنف برسم الأشارة ‥ فوق العلامة الموسيقية المراد ترعيدها

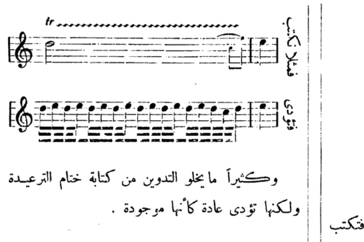


والثانى ، وهو الصنف المعتاد الشائع فى الاستعمال ، هو تكرار تتابع العلامة الأصلية والتى تليها صعوداً بشكل منتظم وبسرعة تتدرج فى الازدياد ، حتى تستوفى العلامة الأصلية زمنها كاملا .

وإشارة الترعيد الطويل هى tr أو tr~~~ ترسم فوق العلامة الموسيقية ، وتبدأ الترعيدة بالعلامة الأصلية أو بالعلامة الفرعية ، وهى التالية للعلامة الأصلية صعوداً .



وتنتهى الترعيدة الطويلة عادة بما يشعر بختامها فتكتب علامتان صغيرتان تعتبران ختام الترعيدة .



وكثيراً ما يخلو التدوين من كتابة ختام الترعيدة ولكنها تؤدى عادة كأنها موجودة .

الأناشيد

أنشودة الأطفال

نَحْنُ أَطْفَالٌ صِغَارْ — فِي نَشَاطٍ كَالكِبَارْ
شُغْلُنَا طُولَ النَّهَارْ — بِسُرُورٍ وَاجْتِهَادْ

نَعْتَنِي وَقْتَ الدُّرُوسْ — بِنِظَامٍ وَجُلُوسْ
وَنُقَوِّي فِي النُّفُوسْ — كُلَّ خَيْرٍ وَرَشَادْ
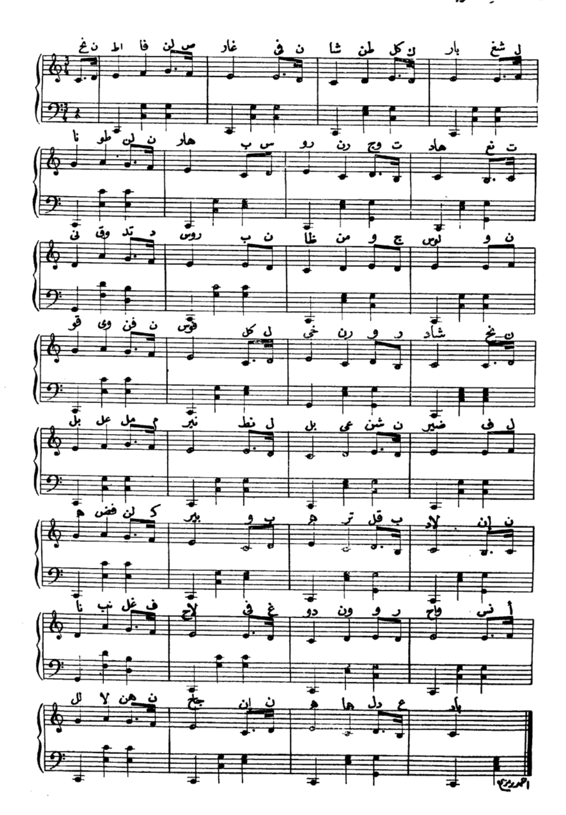
نَحْنُ بِالْعِلْمِ الْمُنِيرْ — نَطْلُبُ الْعَيْشَ النَّضِيرْ
فَلَهُ فَضْلٌ كَبِيرْ — وَبِهِ تَرْقَى الْبِلَادْ

إِنَّنَا نَبْغِي الْفَلَاحْ — فِي غُدُوٍّ وَرَوَاحْ
نَسْأَلُ اللهَ النَّجَاحْ — إِنَّهُ هَادِي الْعِبَادْ

انشودة الأطفال

مطبوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

ألف اللحن الاستاذ أحمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب



التربية الموسيقية

الموسيقى والتربية البدنية فى المدرسة

الموسيقى والتربية البدنية . أو على أبسط تعبير ، الموسيقى والحركة الجسمانية ، أقدم الفنون ارتباطا وصلة بعضهما ببعض . أليس الرقص أقدم الفنون الجميلة على الأطلاق ؟ أحسه الأنسان الفطرى فى جسمه ، ولمس إيقاعه المنتظم منسلكا فى بدنه قبل أن يتعرف العالم الخارجى ، أو يهتدى إلى لغة للتخاطب ، ثم أليس الرقص هو الفن الذى تجتمع فيه الشقيقتان : الموسيقى ، والحركة البدنية ؟

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، فما أثرهما فى التربية ، والتهذيب ؟

إذا عرضنا مواد الدراسة فى المدرسة الحديثة فانا لا نجد من بينها جميعاً مواد اتفقت على تفضيلها جميع المدنيات ، قديمها ، وحديثها ، فالتزمتها فى تربية النشء غير مادتى الموسيقى ، والتربية البدنية .

ولا يسعنا فى هذا المقام وقد رأينا افلاطون الحكيم وهو يتخير أصلح النظم لجمهوريته ، حين وصل إلى النظر فى تربية النشء وتهذيبهم يعنى عناية كبيرة بهاتين المادتين « الموسيقى والتربية البدنية » ويتخذهما أساساً يبنى عليه حياة الدولة . لذلك رأينا أن نبسط للقراء طائفة من آرائه فى هذا الموضوع لنضع أمامهم صورة حية من تفكير المدنيات القديمة فى هذا الشأن .

يقول افلاطون :

« على أى أساس ينبغى أن يقوم تهذيب الناشئين ؟ ربما يشق علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جلى عنه الاختبار ، ذلك التهذيب المؤلف ، فيما أعتقد ، من الجناستك « الحركة البدنية » للجسد ، والموسيقى للعقل . وإننا دون شك ، نؤثر الابتداء بتهذيبهم بالموسيقى ، على الابتداء بالجناستك . »

ثم استطرد أفلاطون البحث فقال :

« وللجمناستك المقام الثانى فى تهذيب شبابنا ، ولا شك فى أن التمرين الجناستيكى كالتمرين الموسيقى ، يجب أن يبدأ منذ نعومة الأظفار وأن يستمر مدى الحياة . . . . ومن رأيى ، أن الجسد ، على أية حال كان ، فى غير مكنته أن يجعل النفس صالحة . وعلى العكس من ذلك ، فأن النفس الصالحة هى التى بفضيلتها تجعل الجسد كاملا على قدر الأمكان . فيجب أن نبدأ أولا بالمعالجة اللازمة للعقل (الموسيقى) ثم نفوض إليها وصف المعالجة المختصة بالجسد »

ثم يقول بعد ذلك فى موضع آخر : « ليس من الخطأ مقارنة نظام المعيشة والطعام بنظام الموسيقى والغناء ، فكما يولد الأسراف فى التنوع الموسيقى فجوراً فى النفس يولد الأسراف فى الأطعمة عللا فى الجسد ، أما البساطة فى الجناستك فتولد صحة ، كما أنها فى الموسيقى تولد العفاف »

ويرى أفلاطون بعد ذلك وجوب ملازمة التربية الموسيقية للتربية البدنية وعدم انفراد إحداهما بأغفال الأخرى

وضرورة وضع نظام خاص فى التربية يسميه افلاطون « التهذيب الموسيقى الرياضى » وفى ذلك يقول :

« ألا تلاحظ الصفات التى تميز عقول الذين ألفوا الجمناستك طوال الحياة دون اتصال بالموسيقى ؟ ثم ألا تلاحظ عقول الذين جروا على نقيض هذه الخطة ؟ فالذين لاذوا بالجمناستك دون الموسيقى ، أصبحوا غليظى الطبع فظاظا ، والذين اقتصروا على الموسيقى لانت طبائعهم أكثر مما ينبغى . وعلى كل فأننا نعلم أن الخشونة ثمرة طبيعية للعنصر الحماسى ، الذى إذا حسن تهذيبه كان صاحبه شجاعا ، إما إذا تجاوز حده اللازم أحال صاحبه شرساً مشاغباً . ولين العريكة من أوضاع الخلق الفلسفى ، فأذا تجاوزت هذه الصفة حدها ، غالت فى الرقة واللين ، فزادت نعومة عما يليق ، ولكنها إذا هذبت تهذيباً صحيحاً ، أفرغت فى قالب الليقان . . . . وإذن يجب التلاؤم المتبادل بين الموسيقى والجمناستك فحيث كان ذلك التلاؤم فالنفس شجاعة وعفيفة ، وحيث لا يكون فالنفس جبانة سمجة . . . ولأصلاح الخلقين : الحماسى والفلسفى ، وهبت الآلهة فى الموسيقى والجمناستك إلى الناس لا لأصلاح النفس والجسد مستقلين ، إلا فى أحوال ثانوية ، بل للتوفيق بين هذين الخلقين بشد الواحد ورخى الآخر « كأنهما وترا الحياة »

وهذه الصورة التى صورناها للقراء من رأى أفلاطون تبين أن الرجل الكامل هو الذى يقرن الموسيقى بالجمناستك على أفضل أسلوب وأبسطه ، ويحلهما من نفسه بمقياس متعادل .

تلك هى نظرة المدنيات القديمة فى الموسيقى ، والحركة البدنية . فما شأنهما فى العصر الحديث ؟ وما أثرهما فى أنظمة التهذيب ؟

إنهما لا يزالان متلازمين ، متضامن أحدهما مع الآخر . وإنه ليتعذر على غير الأخصائى إذا أتيحت أوله زيارة حصة من حصص رياض الاطفال مثلا ، من السنوات الأولى فى المدارس الأبتدائية ، أو ما يقابلها ، أن يميز ما إذا كانت الحصة خاصة بالموسيقى أم بالتربية البدنية . إذ تستخدم المادتان فى الحصة الواحدة ، إنما تكون إحداهما خادمة للأخرى فى حصتها الخاصة بها . ففى حصة الموسيقى يكون التهذيب الموسيقى هو الأصل والمقصود ، والحركات الأيقاعية ، أو الألعاب الرياضية المناسبة ، شيئاً ثانوياً فى خدمة هذا الغرض . وعلى العكس ، فى حصة الألعاب الرياضية تكون الحركة البدنية هى الأصل ، والتهذيب الجسدى هو المقصود ، واستخدام الموسيقى فيها يكون لمعاونة شقيقتها فى تنظيم حركات الأيقاع .

وإننا لنرى كذلك أن العلماء الباحثين فى هاتين المادتين يتقابل أحدهم بالآخر فى تلك البحوث . فالعالم جاك دلكروز زعيم التطور الحديث ، وهو موسيقى سويسرى ، يرى الموسيقى فى الحركة ، ويقول : إن الموسيقىّ يجب أن يعلم أن موسيقاه ليست فى حنجرته أو إصبعه فقط إنما هى ملء كل جسمه الذى يعتبر آلة موسيقية . وعليه أن يهتم فى الغناء والعزف بالحركة العامة بدلا من الحركة الجزئية . وهكذا يجعل دلكروز الحركة الموسيقية أساساً فى التربية الحديثة تقوم عليها الموسيقى والتربية البدنية . وهو فى ذلك يجعل الموسيقى أصلا ، والتربية البدنية فرعاً .

بينما نرى فى الناحية الأخرى زعيم التطور الرياضى « بودا » يجعل مصاحبة الموسيقى لحركات الألعاب الرياضية فى المقام الثانى ، ويقصرها على نوع تقاسيم « الوحدة » الحرة غير المقيدة ، وما ذلك إلا لتستطيع معلماته ومعلموه الألمام بسرعة بماهم فى حاجة اليه منها لخدمة غرضهم الأول وهو

التربية البدنيـة . وبذلك يجعل « بودا » التربية البدنية أصلا والموسيقى فرعاً.

وسواء أكانت الموسيقى ، أم التربية البدنية هى المقصـودة فى الدرس فواجب على المعلمـة أو المعلم العناية بالطرف الآخر واختيار الصالح الجيد منه لضمان عدم إفساد الواحدة للأخرى.

من أجـل ذلك وجب على معلمـات الموسيقى ومعلميهـا الألمام بمبادىء التربية البدنية من ناحية الحركات الأيقاعية ـ وهذا ماروعى بحق فى وضع مناهج قسـم التخصص فى الموسيقى للبنات الذى أنشأته وزارة المعارف حديثاً ـ كما أنه واجب على معلمات التربية البدنية ومعلميها الألمام بمبادىء الموسيقى وأصولهـا ، حتى يتوافر بذلك تهذيب النشء تهذيباً صحيحا وتثقيفه ثقافة عالية أساسها المادتان مرتبطتين





البعثات الموسيقية

كانت وزارة المعارف العمومية قد قررت إيفاد عضوين ، من البنات ، فى بعثة للتخصص فى التربية الموسيقية فى انجلترا وألمانيا . وقد وافق معالى وزير المعارف على ترشيح الآنستين بثينة نصر فريد وتحية حمدى لهذه البعثة بصفة أصلية ، والآنستين إحسان فهمى الكيلانى وعطايات محمد عبد الفتاح بصفة احتياطية .

امتحان القبول

بقسم التخصص فى الموسيقى للبنات

قررت وزارة المعارف العمومية فيما يختص بقبول طالبات قسم التخصص فى الموسيقى للبنات أن يشترط فى القبول بهذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان « أدبى أو علمى » أو مايعادلها ، وكذلك النجاح فى امتحان مسابقة فى الموسيقى : العزف وقواعد الموسيقى والغناء الصولفائى ، وفى الكشف الطبى ، والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

وقد تقرر أن يبدأ امتحان المسابقة المشار إليه بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا فى الساعة الثامنة من صبيحة يوم الأثنين ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

وبما أن الثقافة الموسيقية للطالبات المتقدمات فى هذا القسم مختلفة ، وكثيرة التفاوت ، فقد قررت الوزارة أن يكون امتحان مسابقة الموسيقى شفويا فى جميع المواد لأمكان معرفة مدى ثقافة كل طالبة على حدة واستعدادها الموسيقى . وتقرر أن يكون تأليف اللجنة التى يوكل إليها أمر هذا الامتحان ، والاختبار الشخصى للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس ، من حضرات :

الدكتور محمود احمد الحفنى
مفتش الموسيقى بالوزارة رئيساً

السيدة عائدة وفائى
ناظرة مدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا عضو

عبد الحميد عبد الرحمن افندى
مساعد مفتش الموسيقى بالوزارة عضو

الآنسة نيلى عبد النور
معلمة الموسيقى بكلية البنات بالجيزة عضو

ولهذه المناسبة نذكر مع عظيم الاغتباط أن الأقبال على الالتحاق بهذه المدرسة كبير

تعيين مساعدين فى التفتيش الموسيقى

اقترح التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف تعيين كل من حضرتى محمود عبد الرحمن افندى وعبد الحليم على افندى اللذين عادا من البعثة أخيرا بعد أن أتما دراسة الموسيقى فى باريس فى وظيفة مساعدى مفتشين للموسيقى بالوزارة

فى معهد المعهد

تعليم الموسيقى للعميان

يفكر المعهد الملكي للموسيقى العربية فى تخصيص

فصل من مدرسته لتعليم الموسيقى للعميان بالطريقة الخاصة بهم إذا ما توافر عدد كاف يرغب فى تلقى هذا النوع من التعليم . فعلى الراغبين فى ذلك مخابرة المعهد فى موعد لا يتجاوز منتصف شهر سبتمبر سنة ١٩٣٥

الاطفال المسلمون

دعوة جريئة أذاعتها الصحف : جميع الأطفال مدعوون إلى مهرجان الأطفال ، ولأوليائهم أن يحضروا معهم ، الكل يدخلون بالمجان . ومن غير تذاكر ، والمهرجان يقوم بأحيائه الأطفال أنفسهم ، فهم الداعون وهم المدعوون . وأى مكان ياترى يتسع لمثل هذه الدعوة العامة الشاملة ؟ اتسع لها مع الفخر ، المبنى الجميل المشيد على الطراز العربى ، المطل على أول شارع الملكة نازلى والذى شيد على التقوى ، ذلك هو مبنى « جمعية الشبان المسلمين » .

بارك الله فيها ، وفى القائمين بأمرها ، والساهرين عليها ، والناهضين بها . اسمع أيها القارىء ، صحبت طفلى « عطارد » فى الموعد المحدد الى دار الجمعية وكانت الساعه السادسة من مساء يوم الجمعة ١٦ من أغسطس إلى حيث رحب بنا وأجلسنا فى فناء مسرحها المتسع الأرجاء الذى كان يموج بالأطفال قياما وقعودا ذهابا وأيابا . ولا عجب فاليوم يومهم والحفل حفلهم . وقد رأيت السيدات قد خصص لهن مكان مرتفع لكن فى معزل عن الرجال ولولا ضيق المجال لأتيت على وصف هذا البناء الفخم من حجر وأبهاء وملاعب وحدائق وغير ذلك .

ولما حان وقت بدء الحفلة دعى جميع الأطفال للنزول إلى الفناء العام لأخذ الصور التذكارية فأوقفوا صفاً صفا وتوسطهم اثنان هما الأستاذان عبد القادر مختار وبابا صادق فالتقطت عدة صور عاد الاطفال بعدها إلى حيث كانوا لاحتلال أماكنهم فى الصالة وعزفت فرقة الاوركستر السلام الملكى فوقف الجميع إجلالا وأكبارا وافتتحت الحفلة بأحسن وأقدس ماتتفتح به حفلاتنا : بعض آيات الذكر الحكيم ، تلاها طفل فأجاد القراءة . وكان صوته جميلا بحيث يبشر بمستقبل باهر إذا كبر سنه . وجاء طفل آخر وهو المنوط به تقديم الخطباء والموسيقيين والممثلين من الأطفال فقدم لنا زميلا له ألقى كلمة الافتتاح كما ألقى آخرون منهم بعض الخطب . ثم اعتلى المسرح بعد ذلك فرقة اطفال « معهد اتحاد الموسيقى » الذى يرأسه الاستاذ ابراهيم شفيق فقدموا لنا عدة فواصل موسيقية نالت الاستحسان واستعيدت مرارا .

بدأت الحفلة بنشيد معهد الاتحاد الذى مطلعه .

مصر ياأرض الكروم — مصر يانعم الوطن

جددى عهد الجدود — جاهدى طول الزمن

والنشيد من مقام جهاركاه مهد له ملحنه الاستاذ شفيق بموسيقى طيبة ولحنه فى الوقت نفسه تلحينا جيداً ، وقد أداه الأطفال أحسن أداء . وكان توزيع الأصوات وتوزيع الموسيقى فيه مما يشكر عليه حضرة ملحنه . وألقت الفرقة بعد ذلك قطعة اسمها بين الزهور نجحت أيما نجاح بالنسبة لما روعى فى تلحينها وتوزيعها على أطفال الفرقة . وكان يساعد فى هذه الأغنية الشيخة كريمة العدلية إحدى طالبات معهد الاتحاد فصوتها شجى وأداؤها محكم . وهناك أيضاً سمعنا من فرقة معهد الاتحاد أغنية أخرى اسمها « الغنى والفقير » فيها مناظرة مستملحة ونقاش هادىء ووصف صادق وفيها لوم وعتاب ، وفيها مناهضة ومساعدة ، وتهاون ، وتعاون ، وأمل ورجاء ، واشفاق واتفاق . وعلى العموم

فقد دلت على حسن ذوق فى التأليف والتلحين وضبط الايقاع وحسن الأداء

وسمعنا بعد ذلك فاصلا تمثيليا فكها قام به بعض الأطفال خير قيام مؤداه تغلب الوازع الفاضل على الوازع السيء .

وشهدنا بعد ذلك « تياتروغراف » وهى عبارة عن « دمى » تتحرك وتتكلم طبق إرادة لاعبيها . وكان نقاشا بديعا ما سمعناه بين رجلين احتدم بينهما الجدل وغاصا فى مناقشات طويلة تبينا خلالها كثيرا من حركات هذه التماثيل وإشارتها فى الكلام وهى تخب فى ملابسها الفضفاضة الزاهية .

وما انتهى هذا الفاصل حتى قام الأستاذ بابا صادق ووزع كثيرا من الهدايا واللعب على من استحقها من الأطفال ففرح كل بما ناله جزاء إتقانه وجرأته إذ لا مشاحة فى أن تربية الأطفال من طريق الألعاب والفكاهة وتشجيعهم بالهدايا واللعب هو خير ما يجب أن يتبع للحصول على نشء قوى صالح وهو ما وضح للعيان فى هذا المهرجان الذى أعدته الجمعية للأطفال .

وشاء القائمون بأمر هذا المهرجان ألا يغمط حق الحاضرين من الرجال فى الحفلة فهيأوا لنا فى آخر البرنامج وصلة موسيقية أحيتها فرقة الاتحاد الموسيقى من كبار رجاله الفنيين غنى فيها الأستاذ محمد بخيت قصيدة استعيدت أبياتها مرارا وتكرارا وأخيرا اختتمت الحفلة كما بدئت بتلاوة بعض ما تيسر من آى الذكر الحكيم جوّدتها « الشيخة كريمة العدلية » فى تلاوة محكمة .

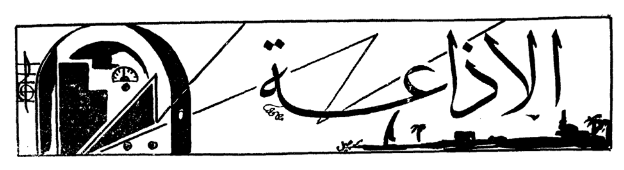
إلى هنا انتهى المهرجان وغادر الأطفال دار الجمعية وأولياؤهم يلهجون بالشكر والثناء على رجالها العاملين وتوفيقهم فى مثل هذه الحفلات التى يعدونها لأطفالنا المسلمين مما يعتبر فتحا جديدا يبتهل الأطفال من أجله هم وآباؤهم إلى الله أن يديم الجمعية ذخرا للأسلام والمسلمين ؟

محمود فهمى

حرم المرحوم محمد عثمان

انتقلت إلى رحمة الله يوم ٢٦ أغسطس المغفور لها حرم المرحوم محمد عثمان الزعيم الموسيقى المشهور ووالدة حضرتى ابراهيم افندى عثمان وعزيز افندى عثمان المطربين المعروفين وعضوى المعهد .

«والموسيقى» تتقدم لحضرتى نجليها الكريمين بفروض العزاء وتسأل الله لهما العافية وطول السلامة .



للناقد الفني

حفلة وفاء النيل بالراديو

النيل هبة الطبيعة لهذا القطر العزيز ، سبب سعادته ورخائه ومنبع مجده وسنائه منذ فجر التاريخ ، تغنى به المصريون فى أساطير الأولين وشادوا به حتى بات معبودهم المقدس فلم لا تحتفل الآن به مصر وقد قال فيها « عمرو بن العاص » رضى الله عنه « يخط وسطها نهر ميمون الندوات مبارك الروحات يجرى بالزيادة والنقصان كجرى الشمس والقمر » لذا جرى به الاحتفال منذ العصر الأول وقصة عروسه مشهورة يسجلها التاريخ ذكرى وعبرة . واليوم تحتفل به البلاد رسمياً شأنها كل عام . إلا أن لهذا الاحتفال ميزتين الأولى إذاعته بالراديو لأول مرة والثانية تشريف حضرة صاحب السمو الملكى الأمير سعود ولى عهد المملكة العربية سرادق الاحتفال .

وأية علاقة تربط « الموسيقى » بهذا الاحتفال التاريخى إلا إذا لمست ناحية إذاعته لا سلكيا وهى ما نعالج الكتابة فيها والنقد مهما اختلف مكان الأذاعة وزمانها . سمعنا المذيع وقد كان واقفا على طرف الجزيرة الصغيرة ينبئنا بتحرك « العقبة » من مرساها أمام « سميراميس » بسم الله مجريها ومرساها . مزدانة بأحسن زينة فالأعلام خافقة . وألوانها بديعة فرعونية منسقة عليها . فى شكل مثلثات تحاكى بها أهرام الجيزة .

وبينا كان المذيع يصف تفاصيل هذه الزينة إذا بالمدافع تقصف من « العقبة » وإذاً بالبواخر المتابعة تصفر صفيرها المعروف تحيي بعضها بعضا إيذانا ببدء الموكب . وسار الموكب فى وسط النهر . والموسيقى تصدح بأنغامها الشجية ويلبس النيل حلته السنوية فتتسابق خفاف القوارب وصغار المراكب لتحيط بالباخرة وما يتبعها ويقرب الموكب من مكان الأذاعة فنسمع البواخر تشق النهر فيطربنا من بينها خرير الماء فكأنما نسمع جلال موسيقى الماء . وليت شعرى من منا لا يطرب لهذه الموسيقى التى نعيش فى كنفها ونحيي على كاهلها منذ غابر السنين . وتعود المدافع فتدوى فى النيل لتحية النيل ويختلط دويها بعزف موسيقى الجيش وموسيقى الماء ومرح الشعب وضوضائه حتى خيِّل إلىّ وأنا بمنزلى أستمع إلى هذا الاحتفال إنى أقيم وسط هذه المعارك الموسيقية الحامية أسمع وأرى .

أترك الباخرة تسير فى طريقها المرسوم لها وسط هذه المظاهر ، وتعال معى إلى السرادق المقام فى الجزيرة حيث مكان الاحتفال ، فهناك سمعنا « مزمار الطبل البلدى » يعزف من خلال الراديو وكان لعزفه روعة وأى روعة . أليس هذا « المزمار » هو الذى كان يهزج به قدماء المصريين على ضفتى النيل منذ مئات السنين ؟؟ أليس هو الذى كان يتردد صداه بين جنبات الجسور

وعلى مفارق الحقول وعند منعطفات الجداول ؟؟ أليس هو الذى لحن بالسليقة كل ما انتشر بين أهل الريف من لحن وشدو وحنين ؟؟ بلى . شاء المحتفلون أن يأتوا به ليشهد الاحتفال بدوره ويشترك فيه فجاءوا بفرقة أخذت مكانها أمام السرادق فى ناحية ، وفى الناحية الأخرى موسيقى الجيش البيادة . فبينا كنا نسمع من الأولى تقاسيم الليالى والموشحات والأغانى الشعبية الجميلة إذا بنا نسمع من الثانية منتخبات من « الياشمك » . . وهكذا ظلا يتناوبان العزف ، كل يغنى على ليلاه ، إلى أن جاء حضرة صاحب السعادة محمود صدقى باشا نائبا عن مولانا جلالة الملك فعزف السلام الملكى وبدأت مراسيم الحفلة وكتبت الحجة الشرعية وأذيعت بالراديو .

وأخيرا . هذا النيل البار بشعبه الوفى لأهله والذى لا زال يتدفق شهداً ويجرى سلسبيلا هل نحن به أبرار وله أوفياء ؟ . . . هذا ما يقوم التاريخ بتسجيله الآن فهل من مدكر ؟ . . . ؟

شيخ الملحنين

هو الأستاذ الكبير داود افندى حسنى ، ومعلم أغلب الموسيقيين والموسيقيات ، والبقية الباقية من عهد عبده ومحمد عثمان . تتلمذ عليه أكبر المطربين والمطربات وأوسعهم صيتا وشهرة ، ولحن أكبر عدد من الأدوار والألحان الموسيقية بذل فيها عصارة فنه وإنك لتحس فيها روحه بعيدة عن التكلف والصناعة فى سبك موسيقاه وصوغها بما تمليه عليه عبقريته . ولما كان الأستاذ ـ قواه الله ـ قد شهد مختلف العهود فأن مما يسجل له بالفخار أنه لم يلجأ يوما إلى تغيير أسلوبه فى لحن أو تقليد غيره فيه بخلاف ما جرت عليه سنة ملحنى هذه الأيام من تقليد بعضهم بعضا .

وقديماً لم يكن الأستاذ داود عازفا بالعود فقط وملحنا فحسب ، بل كان إلى جانب ذلك مطربا من خيرة المطربين . وإننا لنسر اليوم إذ يظهر لنا بعوده أمام الميكرفون برأس تخت « ليلى » أحدث تلميذة له فى إذاعتها مساء ١٩ أغسطس وإليك ما لاحظناه فى هذا الصدد على تلميذته نسجله له ولها :

ليلى مراد

هى الآنسة ليلى كريمة الأستاذ زكى مراد المطرب المعروف والذى يرجع إليه الفضل فى إخراجها . غنتنا فى مساء ١٩ أغسطس وصلة من مقام « صبا » استهلت ببشرف « صبا عثمان بك » ثم بموشحة « غضى جفونك » ثم دور

ما احب غيرك   وانت مهجة قلبى
ياللى سلامك   رد فىّ روحى

من تلحين المرحوم محمد عثمان . ومعروف أن مقام « الصبا » من المقامات المصرية الصميمة التى تشجى ، إلا أن كثيرا ما تدعو إلى الملل إذا طال الغناء منها من غير تصرف ، وهكذا ما سمعناه فى هذا الدور ، ظل الصبا متسيطرا على المذهب والدور مدة طويلة ولم يخرجنا منه إلا « الهنك » الحجاز فى « أنا بابكى لبعدك عنى » ثم « الهنك » العجم فى « بالسلامة جانى » أما الآنسة فلا زلنا معجبين بنوع صوتها وترديدها المحمود وحرصها فى ضبط « الوحدة » ودقتها فى التسليم المحكم إلا أننا نسوق لها منا ملاحظتين نرجو أن تعمل على تلافيهما خدمة لها وللفن : ـ

١ ـ أن تدع التكلف فى غنائها وتفتح فمها عند الغناء فتطلق الألفاظ حرة غير مقيدة

٢ ـ أن تتعلم العزف بالعود حتى يتم نضجها وتكمل موسيقيتها خصوصا أن الفرصة حاضرة والعود ريان أخضر .

حياة محمد

سمعناها فى مساء ٢٤ أغسطس تذيع منولوجا تلحين رياض السنباطى من مقام « كرد » مطلعه : —

وداعا حبيبى على الرغم منى وكيف الحياة إذا غبت عنى

أما صوتها فعادى ولكنه لا يواتيها دائما بما ترضاه الآذان وتستحسنه بل كثيرا ما يجرها إلى بعض النشاز كانت الآلة الظاهرة فى فرقتها النقارة « النقرزان » فقد بالغ اللاعب بها فى العزف فسمعناه من غير مسبب وبلا نظام ، يملأ به السكتات والفواصل التى بين أجزاء المنولوج حتى خيل إلىّ أن بالمحطة خللا وأن بها تصليحا .

وسواء أكان هذا المنولوج قد عمل خصيصا للآنسة « حياة » أم عمل لحساب غيرها فوالله ما كان يصح أن يكون التغنى والمناجاة مصبوبين عليها وعلى اسمها فيقال لها « يا حياتى عانقينى » فلم يراع فى هذه المسألة ذوق الجمهور ومزاجه بل تتم المناجاة لها على مسمع من هذا الجمهور الطيب القلب.

سياحة موسيقيه حول العالم

ستحلق بنا محطة الأذاعة فى أجواء موسيقية جديدة وستهيء لنا الفرصة لنقوم بسياحة موسيقية فى مختلف بلاد العالم العربى .

ذلك أنها طلبت إلى وزارة المعارف تستأذنها فى إذاعة الاسطوانات التى سجلها مؤتمر الموسيقى العربية الذى انعقد بالقاهرة فى دار المعهد الملكى للموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ وهذه وافقت بدورها على ذلك وستبدأ المحطة هذه الأذاعات ابتداء من الشهر المقبل . وقد طلب إلى صديقنا رئيس التحرير القيام بما يتطلبه شرح الأذاعات من بيانات وإيضاحات خصوصا أنه كان السكرتير العام لذلك المؤتمر ولا بد أن سيقبل جمهور المستمعين على استماع هذه الأذاعات ويتذوقها لمعرفة الكثير من موسيقى الأمم العربية المختلفة لتتسع دائرة ثقافتهم الموسيقية ومعلوماتهم الفنية .

ولعل الذين أتيح لهم الحظ فى حضور الحفلات التى أحيتها الفرق الموسيقية لتلك الأمم التى اشتركت فى المؤتمر لا يزالون يذكرون النجاح الذى صادفها فى تلك الليالى وإن أنس لا أنسى أولئك الموسيقيين المراكشيين والتونسيين والجزائريين والسوريين والعراقيين والأتراك كل يعزف ويتغنى بأروع ما سجله فهم الموسيقى البديع

ألا فلننتظر جميعا إذاعات هؤلاء الفنانين بفارغ الصبر شاكرين للمحطة باسم جمهور المستمعين توفيقها فى هذا التجديد فى الأذاعة

الله توتو

ويعود إلينا حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك فيسمعنا مرة أخرى مجموعة الاسطوانات الهندية التى سبق أن كتبنا عنها فى عدد سابق فأقبلنا على سماعها وازددنا

معرفة بروحها ووقفنا فيها على المواضع التى تلذ لها الآذن المصرية والمواضع التى تنفر منها ، وأعجبنا بضروباتها وأوزانها وعلى الجملة قد طربنا لبعضها خصوصا الاسطوانة الأخيرة الدينية التى يبتهلون إلى الله فيها ويدعونه ويتوسلون إليه . وحقيقة كان فيها الابتهال والدعاء والتوسل ، وعليها مسوح الدين والزهد والتصوف ، فأنك عندما تسترسل فى سماعها وتصل بك الاسطوانة إلى الجزء الذى فيه « الله توتو ـ الله توتو » يخيل إليك أن القوم قد أخذتهم « الجلالة » كما تشاهد عندنا طوائف المتصوفة وهم ينشدون ويذكرون فى صفوف الأذكار وحلقات الأذكار وأولئك المولوية الأتراك ورقصهم وأغانيهم .

وبهذه المناسبة أذكر أن مؤتمر الموسيقى العربية لم يفته أن يسجل هذه الأذكار وهذه الموسيقى الدينية باسطوانات ستتاح لنا الفرصة يوما لسماعها من الراديو . على أن علاقة الموسيقى بالدين علاقة قديمة ليس الآن مجال الخوض فيها .

وأخيرا نكرر الشكر للمحطة باسم الجمهور لتهيئتها هذه الأذاعات الطريفة كما نثنى على الأستاذ مصطفى بك جزاء تقديم هذه الاسطوانات للمستمعين بالشرح الوافى الذى قرّب إلينا فهمها وسهل علينا تذوقها وقد وصلتنا أخيراً عدة رسائل من بعض المستمعين يشاركوننا فى هذا الثناء العظيم .

تكرار معيب

عهد الأخوة نحفظه بالروح ومالناش غيركدا
واجب علينا نلحظه فى حين صفالك ودنا

سبق أن لفتنا النظر مراراً فى الأعداد السابقة إلى توخى عدم تكرار إذاعة أدوار . والتمسنا من المحطة ألا يفوتها هذا وضربنا لذلك أمثلة كثيرة مما سمعناه وانتقدناه فى حينه . وقد شعرنا بتدقيق المحطة فى عدم الوقوع فى مثل ذلك إلا أنها عادت فأسمعتنا دور « عهد الأخوة » من ابراهيم عثمان فى مساء ٢٣ أغسطس ومرة أخرى من الشيخ على الحارث فى مساء ٢٥ منه . وبالطبع سنسمع شريط ماركونى مرتين لهاتين الأذاعتين فنكون قد سمعنا الدور أربع مرات فى أسبوع واحد وأظن أن هذا لا يرضى الجمهور خصوصا وأن إذاعة الدور مرات كثيرة من شأنها أن تقلل من شجوه وتنقص من استساغته فنيا وتقضى على الشغف الذى يستولى على السامع عندما يسمع دورا لم يطرق أذنه من مدة .



الأحد أول سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : سيد مصطفى

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا

مساء : ليلى مراد

الثلاثاء ٣ سبتمبر

صباحاً : سيد حسن

مساء : رياض السنباطى

الأربعاء ٤ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٥ سبتمبر

صباحاً : فاضل الشوا

مساء : رواية تمثيلية من عبد الله عكاشة

الجمعة ٦ سبتمبر

صباحاً : الشجاعى وابراهيم حمودة

مساء : ابراهيم عثمان

السبت ٧ سبتمبر

مساء : حياة محمد

الأحد ٨ سبتمبر

صباحاً : بلوك الخفر

مساء : عباس البليدى

الاثنين ٩ سبتمبر

مساء : نادرة

الثلاثاء ١٠ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلمى

مساء : رياض السنباطى

الأربعاء ١١ سبتمبر

صباحاً : عبده السروجى

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٢ سبتمبر

مساء : عبد الغنى السيد

الجمعة ١٣ سبتمبر

صباحاً : مدرسة البوليس

مساء : سكينة حسن

السبت ١٤ سبتمبر

مساء : محمد صادق



موزار

MOZART

٨

ولقد ظلا يتساقطان الحديث طويلا ، إلى أن قطعه عليهما لفيف من السيدات النبيلات ، وجاءت النبيلة «تون» فى سرب من كرائم صواحبها ، فى ثياب تبهر الأعين ، وجمال يلفت القلوب ؛ ثم اتجهن لجاءة إلى موزار واحتطن به ، ودفعن عنه استيفانى ، وشرعن يحدثنه واحدة بعد واحدة ، وموزار عَيِيٌّ لا يسعفه لسانه ، ولا يواتيه منطقه . فقد كادت المفاجأة تخرسه ، وأشعلت فى نفسه لهيب الذكرى فوقف ذاهلا والنبيلة « تون » تقول :

— كيف ينبغى لك أن تترك فينا وتغضى عن مظاهر الحفاوة والتبجيل وآيات التقدير التى تلازمك كخيالك أنى اتجهت أو سرت ؟

كيف يتسنى لك أن تهجر فينا عروس « الطونة » وخميلة الفن الموسيقى . . مابالك . . ؟ أقم الحفلات الموسيقية وحدك ، لاتعبأ بأحد ، وأحى حفلة الأكاديمية بمفردك تجدنا جميعاً فى خدمتك . . إستأذن المطران فى الحال ؛ وأعلنه أنك ستحيى قريباً حفلة موسيقية على مسرح كرتنرتور ، وبلغه أن السيدات سيقمن بنصيبهن فى تلك الحفلة ، وهن على نجاحها لقديرات .

حاول موزار أن يدفع لسانه إلى النطق ، ولو على الأقل ، ليعتذر ، فخانه لسانه والتصق بحلقه ، ولكنه ، بشق النفس ، تمكن من أن يبدى لهن حركة فهمن منها عدم قدرته على إجابة مطلبهن . هنالك علت الأصوات فتدخلت النبيلة « تون » ووجهت القول إلى موزار ، فى أسلوب حماسى يثير العاطفة ، ويلهب الحس . حتى إذا انتهت رفع موزار رأسه شامخا وقال :

— سيداتى النبيلات ، لو استطعت أن أصوغ من شكرى لكن لحنا أوقعه على أوتار قلبى لقضيت بعض حقكن وفضلكن ؛ ولكن ماحيلة ضعيف مثلى غمرهُ إحسانكن ، فتولاه العجز وخانه الأمكان ؟ لم يَعْدُ الحق من قال :

لو اختصرتم من الأحسان زرتكم
والعذب يهجر للأفراط فى الخصر

على أن قصورى فى الأبانة عن مفروض الشكر ،

شفيع ينجيني من الكفران والجحود . يسعدني أن أجيب رغباتكن . . . ولكن . . . المطران . . . يا سيداتي . . . المطران . . . !

هنا انطلق من أفواه المجتمعات قهقهة عالية كأنها كانت على موعد مرتب ، وصاحت النبيلة « تون » وهي تضحك ملء شدقيها

— ألم أقل لكن ؟ المطران . . . المطران دائما . . . أرأيتن أعجوبة كهذه ؟ نعمة أسبغها الله على خلقه ، يحبسها المطران عن الناس ولا يتنعم هو بها . . . وهذه النعمة نفسها لا تفكر في الفرار من الحبس . ولا في الزوال عن جاحدها وكافرها . يجب أن تقيم في فينا لا تبرحها . ها نحن أولاء جميعا نتعاقد معك لنتلقى عليك دروسا في الموسيقى تكفل لك الحياة الرغيدة والعيش الهنيء . حتى إذا أقبلت الأيام عليك ، واطمأننت لها أرحناك إن شئت . فانظر ماذا ترى ؟

بلغت الحيرة من موزار أن كان مبهوتا . تلطف السيدات إليه ، وابتساماتهن الجذابة الساحرة ، وتوددهن المبذل ، وضراعاتهن المؤثرة المذيبة . ألقته في جحيم من الوجوم لا يعرف مداه . فما يعلم إن كان إنسانا يتمتع بكافة حقوق الأنسان ؟ أو حيوانا زمام حريته في يد مولاه ؟

صمت وكان صمته بليغا . حتى إذا هتف به السيدات تنبه وقال في لهجة المأخوذ

— أعد سيداتي . ملائكة الرحمة والحنان . أن أستأذن المطران وأحيي حفلة موسيقية بمفردي قبل مغادرة هذا البلد الجميل . ولتعذرني صاحبة المجد الأثيل ، النبيلة تون ، التي أجلها إجلالي لعقيدتي وديني ، من إصراري على عدم البقاء في فينا فانها تعلم - أجزل الله لها الخير - أن مستقبل والدي . . . .

فقاطعته « تون » وانتحت به ناحية وقالت في أسلوب سحري مبين

- موزار ! ! لا تخيب رجائي

- أبذل في مرضاة مولاتي دمي وحياتي . . ولكن . .

- دع هذه المجاملة واستمع لي . في أسبوع الفصح ، وغالباً في يوم الخميس الكبير الموافق الثاني عشر من أبريل سأقيم في داري حفلة موسيقية بارعة يشهدها أكابر القوم وعليتهم ، وسيحضرها التينور المشهور آدم برجر وكذلك المغنية الأولى في التياترو الألماني — الآنسة فيجل . .

برقت عينا موزار وقال في لهفة

- سيدتي !

- نعم . سيحضر هذان النابغان . ثم ماذا ؟ فكر ياموزار ، وأنعم الفكر ، من يتصدر هذا الحفل وتكون له السيادة العليا ؟ خل فكرك يسمو إلى أشرف رأس وأسمى ذات

بهت موزار ووقف مفتوح الفم يقول في صوت متقطع متهدج

- لعله صا . . . حب . . . الجلا . . . لة . . . القيـ . . . صر ؟

- نعم ، القيصر بنفسه

- سيدتي الكريمة . أيليق بي أن أسأل إن كان هذا القول حقاً ؟

- موزار ، أقسم بشرفي ، وما أبلغتك الخبر إلا بعد موافقة جلالته . واعلم أنني أريد بذلك مفاجأة القيصر ، إذن لابد من بقائك ، ياموزار ، ولا بد للقيصر من أن يسمعك ويشهد عبقريتك .

ـ آه .. ويلي .. لو أن المطران . . .

ـ ما هذا المطران الأبدي . يا صديقتي ، المطران ، المطران دائماً ، أخمد الله أنفاسه ، وأسكن نأمته . لماذا يصل إلى سمع هذا المطران خبر الحفلة ؟

ـ إن لم أخبره ، فكيف يكون موقفي إزاء ما تتناقله الألسن ، ويتداوله الناس ؟

ـ الحفلة خاصة بي وهي في داري ، وجلالة القيصر لا يود الأعلان عنها أو الدعوة لها ، فمن الخطل إبلاغ المطران بها . أحسبك فهمت . لا ينبغي لأحد أن يعلم أن جلالة القيصر سيشرف تلك الحفلة ، ولذلك يتعذر عليّ هذه المرة ، أن ألتمس لك الترخيص منه .

ـ ياصاحبة النبل ، سأعرف كيف أنتزع منه الترخيص سأعلمه عن حفلة الغد في الأكاديمية ، وأصف له مابلغناه من النجاح بفضل همته ورعايته ، وبذلك أتمكن من الحصول على رضائه . إني أعرف ذلك ، ولعلك ، ياسيدتي ، تعلمين حقاً مقتي للنفاق وكرهي للرياء ، ولكن في سبيل إرضائك أضحي حتى بعزة نفسي

ـ شكراً لك . سنرى . ويجب ألا يغيب عنك أنه يحزنني ويحز في نفسي ألا تحضر حفلتي ، مهما كان العائق قاسياً .

إلى هنا انتهى حديثهما . فصافحته النبيلة « تون » وضغطت على يده وهي تصافحه كأنها تذكره وتؤكد عليه

ثم انصرفت وانصرف وراءها الجمهور رويداً رويداً ، واستعد موزار ، كذلك ، للانصراف ، حتى إذا بلغ الباب رأى « بروتي » في انتظاره ، فتقدم إلى موزار يقول له

ـ خبر جديد ، يا أستاذ . أحسبه هاما

ـ وما هو ؟

ـ أبلغنا النبيل « أركو » . بناء على أمر المطران ، وجوب سفر الفرقة الموسيقية حالا . ولهم أن يأخذوا النقود الضرورية من المدير « كلينماير »

كاد موزار يفقد النطق لهول الخبر ، ولكنه تماسك وقال :

ـ كيف ؟ ولم هذه السرعة ؟ ثم ماذا ؟

ـ ومن يرغب من الموسيقيين في التخلف والبقاء هنا إلى أن يحين موعد السفر النهائي ، يجب أن يتكفل نفسه ويتحمل نفقات إقامته

ـ إذن فسأبقى هنا ، فما يزال لديّ عمل أعمله ، وعلى كل حال ، يجب على « أركو » أن يبلغني ذلك بنفسه ، وحينئذ أستطيع إبلاغه نزولي عن حقي في نفقات الأقامة والبقاء.

ثم دارت برأسه الهواجس وانتحى يناجي نفسه « كل شيء معقد ، ما أكاد أجد لي منه مخرجا . ماذا ؟ أأترك فينا وهي معقد أملي ومحط رجائي ؟ كلا . سأبقى بها مابقي المطران . جل شأنك . يارب ، أما لهذا التبلبل حد أستقر عليه ؟ . . . . سأضلل المطران وأعاكسه أيضا . ولكن في تجلة واحترام ، ولن يفلت من يدي أو يتمكن من الهروب مني . . . إن هذه السعادة التي تتلقاني هنا من مختلف النواحي . حرام أن أفرط فيها أو أوليها ظهري . موزار كن يقظاً واهزأ بهذه العقاب . . .

استأذن موزار في المثول بين يدي المطران فأذن له ، واستقبله ، كعادته ، بما جبل عليه من الغلاظة والفظاظة ، وقسوة الجانب وخشونة الكلام . وابتدره صائحا في وجهه

ـ ماذا تريد ؟

ـ ياصاحب الأمارة العالية . والنيافة المباركة . أرجو

أن يتفضل سموكم بالترخيص لى فى إحياء حفلة الأكاديمية وألتمس البركة عليها من قداستكم.

ـ لا بأس ، وبعد ؟

هنالك انطلق موزار يقص على الأمير حديثه ، فى أسلوب عذب . وبيان جزل . وكلم مطهرة . والأمير يقاطعه حينا . ويصغى إليه حينا . وموزار يسترسل فى اختراع الأكاذيب حتى كسر حدته . والان عريكته وخفف قسوته . ولا تسل كيف كان إعجاب ذلك الفظ المتعجرف حين ألقى موزار على سمعه وصف شهود الحفلة من علية القوم لسيده وإمارته التى يظلها سلطانه . وثناءهم الجم العاطر على الأمير وعظمة إمارته ، والنظم البارعة التى يجرى عليها بلاطه وخدمه ، والسعادة التى وصلت إليها سالسبورج فى عهده ، والرقى الذى شأت به كبريات البلدان ، وحسن إدارة الأوقاف وغلتها ، إلى غير ذلك مما يرجع الفضل فيه إلى سمو الأمير وحده ، وسهره المضنى على شعبه ورعيته ، وعمله المتواصل على إسعادهم ورفاهيتهم

اطمأنت نفس موزار لهذه الأكذوبة التى ألجأته إليها الضرورة . وظهرت بوادر الارتياح والسرور على وجه المطران فظل يلقى الأسئلة طالباً المزيد من الأيضاح والبيان فيجيبه موزار باختراع عقله غاليا فيه حتى أرضى كبرياء ذلك المتغطرس وأشبع شهوة نفسه . فلم يداخله شك فى حديث موزار ، بل اعتقده صحيحاً لامرية فيه ولا افتراء فابتسم للفنان ومازحه ، وأحسن له القول وخصه بشىء من الاحترام .

وحينئذ رأى موزار الفرصة سانحة . فتقدم إلى أميره فى خضوع وتلطف يقول :

ـ مولاى الأمير المبجل ، أتأذن لى برجاء آخر ؟

ـ تكلم

ـ هذا الرجاء ، يامولاى ، يتعلق بوقف سالسبورج فينبغى أن نبرهن لأهل فينا ، بأوضح دليل وأجلى بيان ، عن حسن إدارته . وعظمة إمارته ونبالة أميره ، ونزاهة حاكمه . . يعلم سيدى أن سالسبورج لم تمثل فى حفلة الأمس إلا بموقف واحد خصص لها فى برنامج الحفلة ، وذاك الموقف ، وإن نال إعجاب الشهود واستحسانهم . إلا أنه غير كاف لأظهار العظمة فى ثوبها الحقيقى ، ولذلك أرى ، إذا وافق السيد الجليل . أن نقوم بمفردنا بأحياء حفلة خاصة تدهش الناس وتظهر لهم الأمر واضحا جلياً ، وأنا كفيل بالنهوض وحدى بما يتطلبه هذا العمل الشاق المجيد .

ـ أعرف . ياموزار ، أن رأيك ناضج ، ورأسك مفكر ، ولكن كيف نبدأ العمل ؟

ـ مولاى . أعزك الله . أترك هذا لى وكن مطمئناً لقد وضعت تصميما .

ـ أوافق ، ياسيد موزار ، على أن تخبرنى بعد إتمام معداتك .

ـ ذلك ، يامولاى ، واجبى المفروض ، تحتمه علىّ الطاعة والأخلاص . . . . ولى التماس آخر ، ياصاحب الشرف الرفيع ، أرجو إجابتى إليه فضلا منك وإحسانا ، ذلك أن النبيلة « تون » ستحيى فى مساء ١٢ من أبريل حفلة عائلية صغيرة فى بيتها ، احتفالا بعيد الفصح ، وقد كاشفتنى بحاجتها إلى فى تلك الحفلة ، وإن فضل مولاى لا يضيق بهذا بل يتسع لما هو أكبر وأجل .

ـ لماذا لم تطلب إلىّ البارونة نفسها هذا الطلب ؟

ـ مولاى ، النبيلة « تون » لم تجد فى نفسها الشجاعة الكافية لمفاتحة سموكم فى هذا الشأن الصغير ، وعلى الأخص بعد أن شرفتها بقبول رجائها الأول . . . ولقد

قالت « أخشى أن يرفض الأمير طلبي لأنه ، واعذرني يامولاي ، سريع الغضب »

فضحك المطران ضحكا عالياً وقال :

ـ إنما غضبي لم يكن إلى هذا الحد مخيفاً .

ـ أما أنا فأخاف غضبك وأخشاه . فأني واقع فيه أبداً . . .

فابتسم المطران وقال :

ـ أنتم أيها الموسيقيون طيور ليس من السهل المحافظة عليها ، فاذا تهاونا فى مراقبتكم وشدة الحرص عليكم أطلقتم أجنحتكم وتبوأتم عرش الهواء . . . . ولقد يخيل إلى أن سيقانكم صنعت من الزئبق فهى دائمة الحركة لا يستقر لها قرار .

ـ اعترف ، يا مولاى حقا ، أن بنا هوَساً ، وأن الموسيقيين قوم مُهَوَّسون ، ذلك بأن العواطف تتحكم فى مشاعرهم .

ـ جميل منك هذا ، ياموزار ، وستعرفون من اليوم أننى لست بالرجل الغضوب ولا السريع الغضب . . وقد أجبت رجاءك الثانى .

كاد الفرح يقتل مرزار ففتح فاه فى خبل وهو يقول

ـ أصحيح هذا يامولاى ؟

ـ عجباً ! أنت تعلم كلمتى .

ـ مولاى . . . . صاحب . . . . السمو . . . .

ـ اذهب الآن إلى السيدة النبيلة وبلغها أنى أجبت طلبها

ـ ألف شكر وألف ثناء . فلقد أسعدتنى . يامولاى السعادة كلها ، أجزل الله لك الخير .

انحنى موزار وأسرع فى الخروج حتى إذا بلغ باب القصر تردد أين يذهب وأى سبيل يولى شطرها !؟ أيسارع إلى النبيلة « تون » فيزف إليها بشرى موافقة المطران ؟ أم يبدأ الاستعداد لحفلة الغد ؟ بدت علائم الحيرة على وجهه وحركات جسمه هنيهة ثم ما لبث أن استقر رأيه على أن يذهب أولا إلى أسرة ويبر حيث يستطيع أن يظهر فى بيتهن كل ما يكنـه فؤاده من السرور والبهجة ، فى طلاقة وحرية . لايعوقهما عائق ، ولا يقف فى سبيلهما حائل . فقصد إلى منزلهن ووقف على باب سكنهن يجذب حبل الجرس ، فيـدقه بشدة دقات متواليـة ، أزعجت كونستانس التى كانت منهمكة فى تقشير البطاطس لأعداد طعام الغداء ، فقامت إلى الباب مدهوشة خشية أن يكون وقع حادث .

فلما سئم موزار الانتظار ، وكلت يده من الدق اقتحم الباب ودخل فواجه كونستانس فعاجلها بقوله .

ـ تعالين جميعا . أسرعن ، وليقف كل منكن مكانه إنى سألقى عليكن خطابا عظيما .

ـ ماذا حدث ، ياسيد موزار ؟ هل مات المطران ؟

ـ كلا . إنه حى يتمتع برغد العيش وقوة الصحة والعافية . إنه رجل مدهش : سبحان من ذلل قياده . . أسرعى وأجمعى أفراد العائلة فانى أريد أن أتكلم .

ـ ليس فى البيت سواى . أما جوزيفين فقد ذهبت الى الخياطة ، وأما الوالدة وصوفيا فتوجهتا الى السوق

ـ عجبا : إذن فلأفرضك جمهوراً أحاضره وأخطب فيه . قفى فى ذلك الركن صامتة دون حراك ، وإذا سمحت ، أرجو أن ترفعى رأسك قليلا .
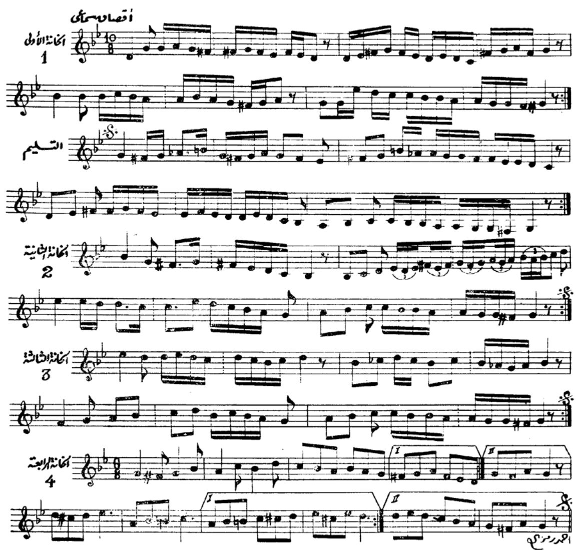
وقد اعتلى موزار مقعدا وبدأ يقول :

ـ أيتها السيدات ، أيها السادة . . أشكر لكم تفضلكم بالحضور ، وأحمد لكم ما تفضلتم به من الأصغاء والأنصات ساحدثكم حديثا عجبا عن المطران الذى انقلب ملكا كريما بعد أن عهدتموه شيطانا رجيما . واليكم القصة « يتبع »

الخانة الرابعة
4

احمد رمزي

سماعي ملّي يكاه (سلطاني يكاه) الحاج عارف بك



بشرو فرحفزا جميل بك

المصري

الخانة الأولى 1

التسليم

1

الخانة الثانية 2

2

الخانة الثالثة 3

3

بشرو سلطاني يكاه نديم أغا

(المصري)

أصول جفته دويك

الخانة الأولى 1

التسليم

الخانة الثانية 2

الخانة الثالثة 3

الخانة الرابعة 4

أحمد رمزي


MAISON
BUSNACH
محلات بوزناخ
تأسست سنة ١٨٩٧
السجل التجاري رقم ١٢٧
بشارع ابراهيم باشا نمرة ٢٠ بمصر
تلغرافيا "بوزناخ" بمصر
تليفون ٤٢٤٦٦
متجر وورشة صناعة وتصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متعهدين وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية
20, Rue Ibrahim Pacha – Le Caire
Tél. 42466
R.C. 127
Cables: Busnach-Cairo
المبيع بالتقسيط
التعاون
شعار محلاتنا
الذى لايزال متبعا
منذ تأسيسها عام ١٨٩٧
بدون انقطاع
بأقساط
شهرية
لا تتجاوز
جنيها وربع


MAISON
BUSNACH
20. Rue Ibrahim Pacha - Le Caire
Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach-Caire

taine amélioration se révèle dans la versification grâce aux soins de grands versificateurs. Nous possédons pour les Dors un bon nombre de mesures variées et de rythmes divers.

Al Taktouba. — En arabe littéraire c'est le Ohzougah : pluriel de Ahazig, on entendait par là une chansonnette d'une composition soignée dans les détails. On disait, par dédain, qu'un tel n'excellait que dans le Ohzougah. Ce mot là correspond exactement à ce que nous appelons aujourd'hui Al Taktouka dont la composition musicale est aisée et facilement saisie de tout le monde ; c'est, pour ainsi dire, une sorte de Zagal. A l'origine de Taktouka, les femmes seules le chantaient, puis il passa dans le domaine des hommes.

Populaires, très répandues, faciles à chanter, les Taktoukas ont le mérite d'inciter le peuple à la vertu et de le détourner du vice.

Al Anachid (les Hymnes). — Ils ont récemment apparu chez nous ; on les chante fréquemment dans les écoles ; nés en Egypte avec le théâtre, ils ont été introduits dans les écoles. C'est une forme de Mouwachah, en vers parfaits. Mais tout ce qu'on a fourni jusqu'ici est composé sur une mesure unique qui se répète indéfiniment. Aussi, à cause de cette uniformité de sens et de cadence ; les trouve-t-on fades, monotones et ennuyeux même.

Le Monologue. — C'est une sorte de Zagal où l'auteur se propose de développer une pensée morale, de révéler un coin ridicule des mœurs, ou bien de relater une anecdote gaie.

Ce genre se caractérise par sa composition imprégnée de musique occidentale. L'artiste doit s'associer à ces récitations des gestes parfois comiques, qui interprètent les idées et les sentiments.

N'oublions pas que le monologue est une importation européenne ; il est d'un fréquent usage en Egypte depuis quelque temps.

Les Motions

De ce qui précède, nous tirons que la poésie arabe est très riche en fait de mesures, que le Mouwachah et le Zagal offrent également un nombre indéfini de rythmes, et que la versification, avec la possibilité d'inventer toujours de nouvelles mesures se prête sans difficultés à revêtir n'importe quel rythme musical.

Sur cela, la musique à mon avis, n'a pas à craindre d'entraves, du côté de la versification, qui est souple et élastique, se plie à toutes ses exigences sous ces triples formes, poésie proprement dite, Mouwachah et Zagal.

Je propose :

1) De constituer une commission comprenant poètes, compositeurs et chanteurs qui aura pour mission de composer des chants de différents genres. La méthode de travail de cette commission consistera en ceci : Les compositeurs trouveront des airs simples, convenables au rythme désiré pour la chanson ; ensuite les poètes feront des vers dont les mouvements s'harmonisent exactement avec ces airs, enfin on exercera les chanteurs et les exécutants à les chanter et à les jouer effectivement.

2) De former une autre commission composée d'arbitres pour les apprécier et en permettre la diffusion.

3) De former une commission de poètes, de compositeurs et de chanteurs en vue de composer un hymne national.

4) En ce qui concerne les noms des modes, il y en a qui sont persans, turcs, arabes, en langue européenne, je propose de les unifier tous et de les remplacer par les termes arabes correspondants.

5) De nombreux chants sont composés sur un seul air. Si un de ces chants contient plusieurs parties, elles se ressemblent par leur composition musicale. Je conseille donc de varier la composition afin d'éviter la monotonie.

Exception faite, bien entendu, pour le début et la finale de la chanson.

6) Il est inadmissible que toutes les chansons soient érotiques ; en revanche il est bon que les unes soient descriptives ou expressives, les autres morales ; il faut qu'elle touchent à tous les sujets importants et embrassent tous les aspects de la vie sociale.

On doit composer des chansonnettes que les ouvriers, les artisans et les gens de métier pourront fredonner tout en accomplissant leur tâche.

7) Je propose d'introduire dans les écoles secondaires l'enseignement de la versification arabe.

délicats ; il se connaissait à la musique ; il faisait de la poésie et la mettait en musique et les chanteurs la chantaient ; enfin il jouait du Qanoun ».

Ce qui incita les Andalous à créer Al Mouwachah, c'est qu'ils avaient constaté que la poésie, quoi qu'en eût fait pour en couper les mesures, se refusait à suivre le rythme musical voulu ; que les Orientaux disaient la poésie puis la mettaient en musique, que la composition, pour cela, n'était pas libre, et, enchainée et gênée par la cadence poétique, n'arrivait pas à exprimer fidèlement les sentiments. Tel un individu qui, achetant un habit tout fait, tâche de l'allonger d'un côté et de le raccourcir d'un autre pour pouvoir l'ajuster à peu près à son corps. C'est pourquoi les Andalous voulurent soumettre la poésie à la musique, et non la musique à la poésie ainsi que le firent les Orientaux. Considérant les Andalous des occidentaux.

Ils violèrent les règles des mesures de la vérification et ne s'y conformèrent pas.

Ce qui les encouragea à ne pas respecter la métrique c'est que les poètes de la première période du règne des Abbassides apportèrent certaines modifications aux mesures connues, comme Mosslem Ibn el Walid, puis modifièrent les rimes, comme nous le constatons par certains vers de Baschar et d'Ibn el Motaz ; ce qui amena la création d'El Mouwachah qui modifia à la fois la cadence et la rime. La Mouwachaha se fait tantôt sur un mètre déjà connu comme par exemple celui d'Ibn Sahl et celui d'Ibn El Khatib ; ces deux Mouwachahs sont composés sur la mesure El Kamal tantôt, faute de mesures, on en crée. On a dit même que l'Egypte importait certains airs de Grèce, composés sur des rythmes simples, qu'on jouait sans paroles sur les instruments de musique. Les chanteurs, adoptant un de ces airs, faisaient bien attention aux mouvements rythmiques durant l'exécution, tout en marquant les accents ; ensuite ils composaient la poésie sur son air de façon à former un Mouwachah bien cadencé.

N'allez pas croire que les Andalous, en créant les premiers le Mouwachah, dépassent, dans le domaine de la musique et du chant, les Orientaux. Ceux-ci maitres incontestables en musique, y excellèrent merveilleusement. Le Livre des chants « Al Aghani » est surchargé de récits d'illustres chanteurs et musiciens incomparables. Les Andalous n'étaient donc que de médiocres imitateurs des Orientaux. Aussi bien la musique ne prospéra chez les arabes de l'Espagne qu'à l'arrivée de Zeriab le persan, sous le règne de Abdel Rahman II. Cet artiste était au service du Khalif Abbasside Al Mahdi et le disciple de Ishak Al Moussili.

Celui-ci pense-t-on, ayant remarqué le talent de son élève, eut une telle crainte de perdre sa haute position auprès du Khalife qu'il lui suggéra de quitter Baghdad pour l'Andalousie.

Les Mouwachahates se chantent depuis longtemps en Egypte ; seulement, leur choix est entaché de mauvais goût ; on ne sait pas choisir ce qu'il y a de plus raffiné, de plus riche de sens dans les mots, de plus parfait comme cadence dans la versification. D'habitude, les chanteurs les chantent à l'unisson, sans laisser entendre nettement les mots ni laisser discerner clairement le sens ; ce qui frappe l'oreille c'est une succession de sons agréables se déroulant sur un rythme particulier.

Nécessairement, les chanteurs font usage des Mouwachahates comme prélude pour les chansons. Ainsi, le chanteur commence le Dor par le Mouwachah.

Il est à remarquer qu'en ces derniers temps la langue vulgaire s'est glissée dans le Mouwachah.

Al Mawlaweya. — Ce genre, dit-on, prit naissance à Baghdad, après le massacre des Parmicides. Al Galal, définissant le Mouwachah, dit que Haroun Al Rachid, après l'exécution de Gaafar le Parmicide, défendit de lui adresser une élégie quelconque. Cependant, une esclave de sa cour lui adressa quand même une élégie de deux vers taillés sur un mètre spécial et se mit à les chanter en disant : au Mowlaweya ? Mowlaweya ? Voici les deux vers :

O Chateau ! Que sont devenus tes maitres Persans, Rois du monde, ceux qui t'ont protégé armés de boucliers et de lances ? Tu trouveras, replique-t-il, des cadavres enfouis sous le sol en ruine, réduits, après l'éloquence, au mutisme et au silence.

Ainsi se fonda le premier Mawal. Al Rachid, raconte-t-on, lorsqu'il eut appris ce fait, fit appeler l'esclave et voulu la punir pour sa désobéissance ; mais elle lui dit : O Prince des croyants, tu interdis de leur adresser des élégies en poésie, mais mon œuvre y est absolument étrangère puisqu'il manque le ton littéraire pur.

Le Khalif fut convaincu par cet argument. En étudiant la cadence de ce genre on la trouva faite sur la mesure « El Bassit ». Il en existe deux formes : Vert et Rouge (Khodr et Homre). Le dernier, d'un emploi fréquent dans la Haute Egypte, se caractérise par une riche variété de rimes.

Al Dor

Originairement on donnait ce nom à une partie de Mouwachah; il se compose de « mazhab » et « Al Dor » il est dans le genre de Zagal. Il y a peu de temps, les Dors manquaient de fond et de forme, mais maintenant, une cer-

Rapport sur la composition, présenté au Congrès de la musique arabe

par le Prof. Aly El Garem

Al Kassida

Poème composé sur une des mesures connues de la poésie arabe et se distingue par une expression correcte et conforme à la langue arabe pure. Le poème jouait le plus grand rôle avant le relèvement de la musique en Egypte au moment ou le chant était très en faveur dans les cercles du Zikr ; le chanteur mystique commençait par invoquer l'esprit des Saints et leur demandait du secours, puis il se mettait à chanter le poème sur le timbre du Zikr. Les chanteurs ne chantaient que la Mawalaweya et, chose curieuse, ces chanteurs s'en tenaient, à ce moment là, à un nombre très restreint de poèmes qui n'étaient pas de la bonne et charmante poésie, malgré la richesse de la poésie lyrique et l'abondance de ses formes à toutes les époques de la littérature arabe. Il n'était plus question après, si ce n'est en province et dans les fêtes de la naissance des Saints, de ce genre de poème chanté qui disparut devant le torrent de l'innovation dont les initiateurs furent Abdou el Hamouli et Mohamed Osman qui ont rehabillé la musique instrumentale Aussi leurs noms ont retenti longtemps dans tout le pays qui se passionna à leurs nouveaux chants, lesquels en dépit de leur nouveauté, furent accueillis favorablement par le public. Les formes en vogue à ce temps là furent la Mouwachah, le Mawalaweya et le Dor.

Quant au poème, on l'avait écarté et on ne le chantait que très rarement. Cet état de choses a duré jusqu'à ces derniers temps où le poème reprenant, dans une certaine mesure, sa première place, les compositeurs se sont intéressés à la composition des poèmes. Peut-être que cela est dû aux progrès réalisés par le peuple égyptien en fait de culture intellectuelle et au dégoût que lui ont inspiré à la longue ces chansons incapables de traduire sincèrement ses émotions. La préparation du poème a été accompagnée de deux phénomènes : le bon choix de la poésie et l'ingéniosité de sa composition.

Au début du théâtre, en Egypte, la poésie mise en musique était en honneur et fort appréciée. Le fameux chanteur Cheikh Salama Hegazi a brillé, dans ce genre, d'un vif éclat. Mais, avec l'évolution du théâtre en Egypte, ces derniers temps, on l'a négligée et elle a presque fini par disparaître.

On rencontre aussi la poésie lyrique dans les récits célébrant la naissance du Prophète (Mouled el Nabi) ; il en reste quelques traces encore aujourd'hui.

Al Mouwachah. — Il apparut d'abord en Andalousie, où il fut inventé par Mokaddam Ibn Moafer, un des poètes du prince Abdallah el Maraouani, puis adopté par Ahmed Ibn Abd Rabboh, l'auteur d'El Ekd el Farid. Ces deux précurseurs furent encore déposés par Obadah el Kazzaz, poète favori d'El Moatassim, Roi d'Almérïa, un des rois de Moulouks el Tawaïf.

Le Mouwachah incarnait le talent de l'esprit inventif. Parmi les plus remarquables compositeurs d'El Mouwachah, il faut citer El Aama al Toutaili et le médecin Ibn Bujuh (335 de l'Hégire) à qui on attribue les différentes formes de chant qu'on trouvait en Andalousie. Il ne faut pas oublier non plus Ibn El Labbana (507 de l'Hégire), Ibn Sahl el Israili et Lissan el Din Ibn el Khatib.

D'Espagne le Mouwachah passa en Orient ; quelques poètes s'y essayèrent, mais sans pouvoir égaler les poètes andalous. Leurs Mouwachahs souffraient d'affectation et d'emphase et manquaient de mots souples et harmonieux. A la tête des meilleurs auteurs orientaux, il faut signaler Ibn Sanaa el Molk qui donna un célèbre Mouwachah, chanté encore à présent.

Le voici :

Kallili ya sohba tiganal Roba Belhati Wagaali Siwaraha Mon ataf Al Gadwali.

Après ce dernier auteur, surgirent en Egypte et en Syrie beaucoup de poètes dont le plus célèbre fut le poète musicien et compositeur, Chams el Dine el Dahhane (721 de l'Hégire).

Ibn Chaker el Kotbi dit de lui : « Il faisait des vers gracieux et

ter l'histoire pour comprendre les « Maquamates » et les « Douroubs », l'échelle et l'histoire des instruments musicaux. Notre Commission est donc l'alpha des autres Commissions.

Elle souhaite, comme résultat de ses travaux, l'impression d'une collection complète des ouvrages arabes de musique.

Si la Commission de l'Enregistrement reproduit la voix du présent par les célèbres disques « His Master's Voice », notre Commission dans une suite de volumes scientifiques, vous donne la voix du passé.

L'Egypte n'a-t-ele pas donné naissance à « Al Hossein Ibn Ali al Maghrabi » et « Al Mousabbahi », au 7ème siècle de l'Hégire ? Chacun de ces auteurs a produit un ouvrage d'après le style de « Kitab al Aghani » écrit par « Aboul Farag ». C'est également l'Egypte qui a offert au monde le célèbre Al Falaki Ibn Younes qui a composé un ouvrage de louanges sur l'« Oud », sous le titre « Al Oukoud wal SouOud ».

De la terre bénie du Nil est sorti Ibn al Haitham qui a donné des explications complètes et des commentaires exacts sur les théories musicales d'Euclide.

Dans ce pays, a vécu Abu Salt Umayâ. Son « Risalâ Fil Moussika », était d'une importance telle qu'il fut mentionné dans les ouvrages hébreux. Al Bayasi le favori de Salah el Dine le Victorieux, était un musicien d'une condition non inférieure. Alam el Dine Kaisser de naissance égyptienne, était le plus célèbre de son temps par ses théories musicales.

Ibn al Tahan est un autre musicien Egyptien qui a composé un ouvrage sur la musique, considéré comme très important dans son genre, car il traite de l'Histoire musicale et de ses théories en mêmes temps

Tous ces écrivains ont vécu avant le VII[e] siècle de l'Hégire.

Aujourd'hui que les trois belles semaines du Congrès sont encore présentes dans notre mémoire nous souhaitons que l'Egypte reprenne sa situation florissante de jadis dans le domaine des arts islamiques.

sous ce titre : « Un ancien maitre du Oud Maghrébien ».

Et d'autres ouvrages dont le Baron d'Erlanger prépare la traduction.

c) La Commission recommande l'obtention des photographies de tous les manuscrits arabes importants et de les garder soit dans la Bibliothèque Nationale soit dans la Bibliothèque de l'Institut de la Musique Orientale.

d) La Commission recommande l'obtention des photographies de certains manuscrits persans et turcs, car, après la période de Safi el Din, ces manuscrits sont nécessaires pour bien connaître le progrès théorique de la musique arabe.

Chapitre V

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

Les manuscrits non imprimés sont tous ceux qui n'ont pas été mentionnés dans la réponse à la quatrième question.

Après une longue étude la Commission a pris les décisions suivantes :

a) La Commission recommande la formation d'un Comité qui choisira les manuscrits les plus importants et les fera traduire et imprimer.

b) Chaque manuscrit choisi devra être présenté avec un fac simili, un commentaire et une traduction en lague européenne.

c) Demander au Gouvernement de fournir les fonds nécessaires pour qu'il ait une source sûre que l'on consulterait sur les ouvrages arabes traitant de la musique et d'aider ceux qui se chargeraient d'éditer ces ouvrages.

d) La Commission recommande que les manuscrits des poèmes écrits pour les « Noubah » et les « Toubou » et d'autres genres de musique soient publiés, spécialement ceux qui contiennent des sujets et non seulement des chants érotiques car il faut que le compositeur moderne ait un grand choix de sujets pour varier la composition musicale.

e) Il est nécessaire d'imprimer les ouvrages qui, du point de vue religieux, traitent de la permission et de l'interdiction du chant, ainsi que ceux qui traitent des chants coraniques. Il sera préférable aussi d'imprimer des ouvrages contenant au moins l'essentiel de l'histoire de la musique dans l'Islam.

Chapitre VI

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

En réponse à cette question Monsieur le Baron Carra de Vaux dit que les Beaux-Arts ont une grande importance chez toutes les nations de langue arabe.

Le premier de ces arts est la Musique. Etant donné la grande importance accordée à cet art dans les siècles passés par les musicologues musulmans et comme la musique ne peut progresser que par l'étude des anciens manuscrits, essentiellement importants, il considère comme absolument nécessaire l'impression de ces manuscrits.

Le Professeur Docteur Wolf dit que chacun connait la grande influence que la musique arabe avait sur la musique du Moyen-Age dans l'Europe occidentale. Il est nécessaire de comprendre la musique arabe pour pouvoir apprécier la musique du Moyen-Age. En un mot, la traduction et l'impression des ouvrages arabes sur la musique n'aideront pas seulement à comprendre la musique arabe proprement dite, mais aussi à comprendre la musique de tous les temps et de tous les lieux.

M. Mohamed Kamel Hagagg dit que l'utilité des manuscrits n'est pas douteuse, car elle nous permet de suivre les différentes étapes de la musique arabe depuis son évolution jusqu'à nos jours. Elle nous aide aussi à reconnaître ce qu'était la musique arabe durant sa période florissante au temps de Haroun el Rachid, et nous permet de comprendre « Kitab Al Aghani » et de déchiffrer quelques unes de ses énigmes. D'autre part, l'échelle musicale ne peut être comprise sans avoir étudié la musique du temps de Al Khalil Ibn Ahmed, Al Kindi, Al Farabi, Ibn Sina Safi el Din et Ibn Ghaili et autres.

Conclusion

Le Président de la Commission remercie Messieurs les Membres de la Commission d'Histoire et des Manuscrits de leur collaboration et tient à signaler les services précieux de Fouad Eff. Moughabghab, qui a aidé la Commission dans ses travaux.

Les travaux de la Commission ne doivent pas tarder à avoir de bons résultats, ceci non seulement à cause de ses efforts, qui, la Commission l'espère, seront approuvés par les membres du Congrès, mais aussi par l'activité personnelle et directe de ses membres.

Sans vouloir exagérer l'importance de notre Commission, nous sommes persuadés que les autres Commissions auront souvent recours à nos travaux, car les recherches de chacune d'elle se basent forcément sur l'histoire. Il est en effet nécessaire de consul-

Chapitre III

3) Préparer un rapport traitant de l'histoire de l'échelle Musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

La Commission a reçu une lettre où le Dr. Salem de Damas parle d'une manière superficielle de l'échelle musicale et de son histoire.

La Commission a remercié son auteur, mais n'a pu utiliser ses suggestions.

Elle a également reçu de M. Ahmed Amin el Dik une lettre de grande importance mais contenant, en grande partie, des tableaux mathématiques importants sans explications. La Commission a remercié son auteur et regrette ne pas pouvoir l'employer dans son rapport. Dr. Farmer offre de faire un apport sur l'histoire de l'échelle musicale qui se trouve annexé au présent rapport ainsi qu'un autre, le « Risala Fi Elm al Angham » de Chahab el Din el Agami.

Chapitre IV

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

L'énumération des plus importants manuscrits arabes traitant de la musique et signalant ce qui a été publié et traduit en d'autres langues avec annotations.

Des listes de manuscrits figurant dans les différentes bibliothèques ont été présentées par le Dr H. Farmer, M. Kamel Haggag Eff. et M. Salazar.

En outre M. le Baron Carra de Vaux, El Sayed Hassan Hosni Abdel Wahab et le Prof. Zampieri ont attiré l'attention de la Commission sur d'autres manuscrits.

La Commission a examiné et discuté toutes ces listes.

Le Prof. Salazar a déclaré que le Gouvernement Espagnol est disposé à faire cadeau au Gouvernement Egyptien de plusieurs reproductions photographiques des manuscrits se trouvant dans les Bibliothèques de l'Espagne, qui sont jugés utile par ladite Commission. Le Professeur Zampieri a déclaré de même que la Société des Musiciens Italiens est disposée à présenter la liste des livres et manuscrits qui se trouvent dans la Bibliothèque du Vatican.

M. Naguib Nahas a montré une précieuse collection de reproductions photographiques de quelques célèbres manuscrits à la Commission qui l'a vivement remercié pour l'intérêt qu'il porte à l'art.

Les visites de la Bibliothèque par la Sous-Commission ont donné de bons résultats.

La Bibliothèque Royale a présenté à la Commission une liste des livres et manuscrits qu'elle possède.

La Sous-Commission a pu dans ses visites, identifier certains manuscrits portant des titres erronés.

Le Dr. Farmer a fait remarquer que de telles erreurs peuvent se trouver dans les Bibliothèques d'Europe et il a donné comme exemple deux livres se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Paris attribués à Mohamed Ibn Zakaria al Razi, tandis que l'un deux n'est en réalité que l'ouvrage de Safi al Din intitulé « Al Adouar », et que l'autre est une épitre intitulée « Elm Al Angham » de Chihab el Din el Adjamy.

Monsieur Kamel Hagagg a donné un autre exemple, à savoir que « Kitab el Adouar » se trouvant à la Bibliothèque Royale et à l'Institut de Musique et attribué à Ibn Sabin n'est en vérité qu'un ouvrage de Safi el Din.

La Commission désire mentionner que les deux ouvrages traitant de la musique écrits par Khalil Ibn Ahmed, le plus ancien des auteurs arabes, et qu'on croyait depuis longtemps en possession d'un musicien du Caire, n'existent pas du tout.

La Commission a décidé :

a) Que, bien que les listes demandées aient été faites, la préparation d'une liste encore plus détaillée est recommandable ; or, elle ne peut être dressée que si l'on possède les renseignements nécessaires. C'est pourquoi le Dr. Farmer et Mohamed Kamel Hagagg Eff. ont été priés de faire après la clôture du Congrès une liste complète des manuscrits et de la remettre au Secrétariat Général du Congrès.

b) Les manuscrits qu'on a fait imprimer sont peu nombreux. En voici l'énumération :

1) « Risalâ al Charafia » par Safi el Din Abdel Momen. Un résumé de cet ouvrage a été imprimé en français, sans le texte original, par le Baron Carra de Vaux.

2) « Kitab al Moussika al Kabir » par Al Farabi. Cet ouvrage est traduit en français, sans texte, par le Baron d'Erlanger.

3) « Risala Fi Khobr Taalif al Alhan » par Al Kindi. Cet ouvrage est traduit en allemand avec textes et dessins et commenté par MM. le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

4) « Kitab Al Nagat » par Ibn Sinâ, traduit en allemand avec textes et commenté par le Dr El Hefny.

5 « Lissane El Dine al Khatib » et autres lettres marocaines traitant de la musique traduit en anglais avec textes et commentaires par le Docteur H. Farmer

liste est actuellement parvenue et a été mise à profit par la Commission.

Des listes d'ouvrages imprimés furent établies par le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et le Colonel Pesenti. Après l'examen de ces listes la Commission estima devoir faire les suggestions suivantes :

a) Prenant en considération toutes ces listes, la Commission décide que des listes plus complètes soient établies par ses Membres après leur rentrée chez eux et s'être mieux documentés. Ces membres ont été priés d'établir des listes commentées d'ouvrages imprimés. Les listes des ouvrages en langue européenne seraient adressées à M. le Docteur Farmer et les listes des ouvrages en langue arabe à M. Mohamed Kamel Haggag.

Ces derniers ont été invités, chacun en ce qui le concerne, à établir une liste définitive des ouvrages occidentaux et orientaux et de les communiquer au Secrétariat Général du Congrès.

b) La Commission reconnait que certains ouvrages sont surrannés ou erronés dans leur conception de la musique arabe et de son histoire. La Commission pense en même temps que tous les ouvrages doivent figurer sur les listes parce qu'ils révèlent les degrés d'évolution des musicologues dans le domaine des études. C'est pour cette raison que la Commission recommande des listes commentées.

Chapitre II

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe.

La Commission a jugé nécessaire de fixer un champ d'étude vaste, à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique arabe. Elle estime que non seulement les documents littéraires doivent être étudiés, mais aussi l'inconographie aussi bien que les spécimens d'instruments musicaux conservés dans les musées.

Les manuscrits littéraires seront traités avec détails dans le quatrième chapitre.

L'inconographie est d'une grande importance parce qu'elle confirme parfois la documentation écrite. La Commission a, par conséquent, désigné le Docteur Farmer pour visiter, avec le Rédacteur de la Commission, le Musée Arabe.

Deux visites furent faites au Musée Arabe et une autre au Musée des Antiquités Egyptiennes.

Douze dessins représentant des musiciens et des instruments musicaux datant du 4me Siècle de l'Hégire furent remarqués. Parmi ceux-ci se trouve la célèbre plaque en bois dont l'Institut de Musique Orientale détient une photographie. Des photographies de ces douze dessins furent demandées.

La Commission a par conséquent décidé :

a) Etant donné que les icones, les dessins et sculptures sont d'une importance capitale et aident à étudier l'Histoire de la Musique la Commission recommande d'étudier tout ce qui se trouve dans les Expositions historiques et les Musées, tels que le travail du métal, du verre, de l'ivoire, les travaux qui représentent des dessins de musiciens et d'instruments musicaux, de leur composer un index et de les garder à la Bibliothèque Nationale.

b) Etudier les manuscrits photographiés dans le même but.

En ce qui concerne le meilleur moyen d'encourager la publication des ouvrages scientifiques en langue arabe et de nature à faciliter l'étude de l'Histoire de la Musique, la Commission à étudié avec un soin particulier cette question et a proposé ce qui suit :

a) La Traduction en arabe du livre du Docteur Farmer intitulé « L'histoire de la Musique Arabe » imprimé à Londres en 1929. C'est un des meilleurs ouvrages qui traitent de la musique arabe.

b) La Commission recommande que le livre de Mohamed Kamel Haggag Eff. intitulé « Kitab Al Mussiqua Al Charkiah » imprimé à Alexandrie en 1924 serve à l'enseignement en attendant un autre ouvrage, plus grand et plus détaillé.

c) La Commission trouve souhaitable d'écrire un ouvrage en se basant sur « Kitab el Aghani » de « Abi Farag al Asfahani » et « Al Fahrast de Ibn al Nadim », traitant de l'Histoire musicale jusqu'au IIIe siècle de l'Hégire. Cet ouvrage contiendra ainsi l'Histoire des chanteurs, des musiciens, des compositeurs et des auteurs de musique durant l'apogée de la musique arabe.

La Commission croit qu'un ouvrage de cette nature sur la grandeur de l'ancienne musique arabe, encouragera cette génération à imiter leurs illustres ancêtres.

d) La Commission ayant remarqué que la 8ème question de la Commission des Instruments propose la création d'un Musée pour les Instruments musicaux, elle décide de coordonner les décisions des deux Commissions.

e) La Commission recommande de faire figurer sur le programme d'étude de l'Institut de Musique Orientale et des Instituts similaires, l'enseignement de l'Histoire de la Musique Orientale et spécialement celle de la musique arabe.

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 8. 1ère Année. 1er Septembre 1935. P.T. 2.

Rapport Général sur les travaux de la Commission d'Histoire et des Manuscrits

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a été chargée d'étudier les questions suivantes :

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

2) Que faudrait-il faire pour encourager la publication en arabe, d'une étude scientifique des diverses périodes de l'histoire de la musique arabe ?

3) Préparer un rapport traitant de l'échelle musicale arabe et des différentes phases de son évolution.

4) Faire une statistique des plus importants manuscrits arabes traitant de musique : ceux qui ont été publiés et ceux qui ont été traduits dans une autre langue, commentés et annotés.

5) Quels sont les ouvrages qui n'ont pas encore été publiés et comment les imprimer ?

6) Cette publication profiterait-elle à la musique dans les pays de langue arabe ?

La Commission d'Histoire et des Manuscrits a tenu sa première séance le 15 mars 1932.

Elle a élu Président le Docteur Farmer et M. Mohamed Kamel Haggag, Secrétaire.

La Commission a tenu 8 séances plénières et 6 séances de sous-commission.

La Commission a l'honneur de soumettre à l'approbation du Congrès le rapport suivant :

Chapitre I

1) Faire la liste des ouvrages orientaux et occidentaux qui traitent de l'histoire de la musique arabe.

Cette question a spécialement retenu l'attention de la Commission. Dès le début, il a été jugé nécessaire de faire une visite à la Bibliothèque Nationale. A cet effet, une Sous-Commission comprenant MM. le Docteur Farmer, Mohamed Kamel Haggag et El Sayed Hassan Hosny Abdel Wahab fut constituée. Des ouvrages et des manuscrits furent consultés à la Bibliothèque Nationale et certains livres furent prêtés par celle-ci à l'Institut de Musique Orientale aux fins d'être consultés ultérieurement par la Commission. En outre, des dispositions furent prises pour mettre à la disposition de la Commission une liste complète des ouvrages existants et qui traitent de la musique arabe. Cette

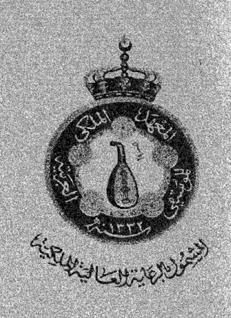


La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني

الثمن ٢٠ مليما

العدد التاسع

القاهرة فى ١٨ جماد آخر سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفني

الإدارة
٢٢ شارع المملكة نازلي - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي: اغاني

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصري عن سنة
٨٠ « خارج » « »
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

فى هذا العدد

كلمة المحرر

مَعَاهِدُ المُوسِيقى
هنا وهناك

كم من شباب مصر من ينزع به طلب العلم إلى بلد طروح ، وكم منهم من تنأى به النوى إلى دار غُربة ومكان سحيق ، يتجافى جنبه عن وثير الفراش ، ودفيء الدثار .

وطلب العلم ، كان وما يزال ، سفينة الدأب والكد ، ومركب الجهاد والاضطلاع . فماذا ينبغى لهؤلاء الشباب أن يُعدُّوه لبلادهم بعد أن يرد الله غربتهم ، وينالوا من العلم النصيب الأوفر ، والحظ الأوفى ؟

أدنى ما تتطاول له البلاد من الطمع فيهم أن يُجدُّوا فى الأمر ولا يفتُروا فى التنبيه إلى الأخذ بخير النظم والأوضاع التى أفاد منها الشعوب والمجتمعات التى حصّلوا العلم فى ربوعها ونهلوا من مشارتها .

هذا واجب يفرضه حب الوطن وتقديسه ، والبرُّ به ، والوفاء بحقوقه ، وهو واجب يستحيل إغفاله أو التلهى عنه ، وإلا انقطع الرجاء فى الأصلاح ، ورجع بنا اليأس إلى دار هوان .

IMPRIMERIE LUXE   دار الطباعات الراقية

هذه معاهد الموسيقى فى بلاد الغرب . أذكر منها على سبيل المثال ، المعهد العالى للموسيقى ببرلين : ما هى موارده ؟ وما وسائل حياته ؟ ستسمعون حديثاً عجبا . هذا المعهد العالى حكومى . وهذه الصفة وحدها تُوَطِّد أمره ، وتكفل له العصمة والسلامة ، وتضمن للمشتغلين فيه ، أساتذة وطلابا ، ليان العيش ورخاءه .

فهل اكتفى الشعب الألمانى بهذا ، وارتضى له هذه الكفالة الحكومية المضمونة ؟ كلا . . . إنما حبس عليه المحسنون من الأثرياء ، والمهتمون بالنهضة الموسيقية من الموسرين ، أوقافا تدر عليه جزيل الخير ، وتقيه غوائل الضير عجباً ! وهل المعهد الذى تتولاه الحكومة فى حاجة إلى هذه الرعاية الشعبية السامية ؟ قد لا يكون بالمعهد حاجة ، إنما يريد الشعب أن يستوفر للمعهد الغنى والسعة ، فان به طلابا مُصْفِرين من أهل العسرة والفاقة ، يجب أن يُخصب عيشهم ، ويُمرع جنابهم ، ويسعفوا بحاجتهم ، حتى يظفروا بنجح الطلب والتحصيل ، ويستكملوا دراستهم وثقافتهم ، وفيهم النوابغ العبقريون .

وهذه الأوقاف محبوس بعضها على وفاء المصاريف المدرسية عن الطلبة الفقراء ، وبعضها محبوس على عيالتهم ونفقات عيشهم ، وكفالة لوازم حياتهم .

والمطرب المعجب فى هذه الأوقاف والحبوس (١) أن بعضها وقف على نفقات غسل ملابس الطلبة ، أو صرف قطع الصابون لهم ، أو تموينهم بالحلوى وما يتصل بها . ذلك بأن الحكومة تتكفل بنفقات التعليم ، والشعب يكفل عيش المتعلمين هذه معاهدهم ، وهذا شأن أهل اليسار معها ، فأين منها معاهدنا وموسرونا ؟

إسمعوا أيضاً عجباً ! فأما معاهدنا الموسيقية ، فأصدق ماينطبق عليها قول ذلك الصوفى الذى سئل « من أين رزقك ؟ فقال : من خَلَق الرحى يأتيها بالطحين » ! ! فهى على باب الله . لاهى حكومية تتولى الحكومة الانفاق عليها وتضمن لها العصمة والسلامة ، ولا هى مما يشعر بوجوده أغنياؤنا وأهل النعمة المرتاشون .

حياة المعاهد الموسيقية فى مصر فى مهب الرياح ، فهى لا سند لها إلا جهود مديريها والقائمين على أمرها ، وهؤلاء يَلقَوْن الويل مما يحل بهم من الزعازع والشدائد .

وهب أن واحداً أو اثنين من هذه المعاهد تمدهما الحكومة بمعونة مالية ضئيلة من بنود التعليم العام ومن نقود المراهنات . فهل فى هذا ما يوطد أركانهما ويقيم دعائمهما ؟

وهب أن هذا ، يقوم ، فى عناء ومشقة ، بنفقات التعليم وما يتصل به من كتب وأدوات وآلات . فمن يكفل حياة الطلاب ، ويضمن لهم رخاء العيش ؟

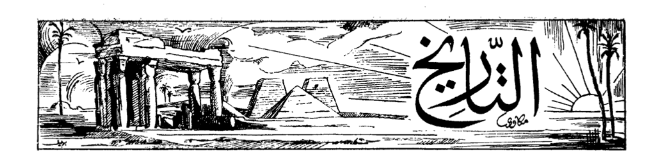
النبوغ والعبقرية من مواليد الأكواخ ، فاذا أحسن الأغنياء القيام عليها ، وتعهدوها بالبر والأسعاف كانت للوطن عماداً ، وللعلم سنادا .

كم من ذكاء وقاد ، يخبى ضياءه العسر ، وكم من نجابة مزهرة يانعة يذبلها الأملاق والفاقة ، ولو أصابت حظها من العهاد والرى لأخصبت وملأت الأرض بركة وخيرا .

أيها السادة المحسنون : بعضَ تفكيركم لمعاهد الموسيقى فى مصر ، فوالله لئن توجهتم إليها بالأحسان ، وحبستم عليها بعض خيراتكم ، لتمد تنشئون نشئاً صالحاً ، وتنبتون نباتاً حسنا ، تجزون عليه الجزاء الأوفى ، فليس بين الأعمال الصالحات عمل يضمن بقاء الفخر ، وخلود الذكر ، خيراً من البر بالوطن وبنيه ، وناشئته وأهليه .

دكتور محمود أحمد الحفنى

(١) جمع حبس بالضم وهو ما وقف .



موسيقى الدولة الحديثة

الآلات الوترية

تحدثنا فى العدد الماضى عن نوعين من هذه الآلات . هما : العود والكنارة ، ونتحدث اليوم عن النوع الثالث من الآلات الوترية التى استعملتها الدولة الحديثة وهو آلة الجنك أو الصنج :

٣ — الجنك أو الصنج

ليس هذا النوع جديداً فى مصر ، فأن ظهوره لم يبدأ بظهور الدولة الحديثة كما اتفق لآلتى العود والكنارة ، إنما الجنك آلة قديمة عرفتها مصر فى الدولة القديمة ، بل وكانت آلتها الوترية الوحيدة، على نحو ما بيّناه آنفا .

كُبِّرت آلة الجنك فى الدولة الحديثة وزاد حجمها على ما كانت عليه أولا . وكبّر صندوقها المصوت . وأربى عدد أوتارها حتى تراوح بين التسعة والثلاثة عشر والأربعة عشر ، وفى بعض الأحايين بلغ التسعة عشر وتراً

ولما كثر عدد الأوتار . وخيف اللبس عند استعمالها ، صنعت الأوتاد التى تثبت فيها الأوتار ـ وهى بمثابة المفاتيح فى الآلات الحديثة ـ من لونين : الأبيض والأسود . على التالى . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج ، والسوداء من الأبنوس ، وهذه هى الحال تماما فى مفاتيح البيانو الحديث ،

وفى عهد تحتمس الثالث رأينا آلة الجنك نفسها كثيرا ما تصنع من الأبنوس . وتحلى بحلى من الذهب ، والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة كان فى الأسرة العشرين ،

تشهد بذلك صورة آلتين من هذا النوع « الصورتان الأولتان من اليسار فى مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة » ، من نقوش هذه الأسرة بمقبرة رمسيس الثالث ، وهما أكبر حجما من الانسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهى صندوق إحداهما برأس أبى الهول لابسا التاج المزدوج « تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى » وينتهى صندوق الثانية برأس إحدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى

وجميع أنواع آلة الجنك التى عرفناها فى الدولتين القديمة والوسطى ، كانت كلها من نوع الجنك المنحنى . أو الجنك المقوس ، وهو النوع الذى يكون مجموع رقبته وصندوقه المصوت على شكل قوس . وأما فى الدولة الحديثة . فانا نرى إلى جانب هذا النوع الذى ذكرناه ، أنواعا أخرى متعددة ، أخصها :

الجنك ذو الحامل



صورة ١

وليس هذا فى الحقيقة نوعا جديداً ، بل هو نوع من الجنك المتقدم « المنحنى » إنما يمتاز بأن يرتكز صندوقه المصوت على حامل يمنع اتصال الصندوق بالأرض اتصالا مباشرا . وهذا الحامل إما أن يكون جزء من الآلة مثبتاً فى صندوقها ، وإما أن يكون جزء منفصلا عنها توضع الآلة فوقه أثناء العزف بها « صورة ١ » ، والصورة الأولى من جهة اليمين فى مجموعة الآلات الملونة بالصفحة المقابلة » .

الجنك الزاوى

وهو نوع تتصل الرقبة فيه بالصندوق المصوت على شكل زاوية قائمة فى الغالب ، وتؤلف هذه الآلة مع أوتارها شكل مثلث ، ويكون صندوقها المصوت فى أثناء الاستعمال موازيا للعازف ، والقاعدة أفقية له تثبت فيها الأوتار « صورة ٢ » .



صورة ٢

وقد رأينا هذا النوع الزاوى لأول مرة فى الفرق الموسيقية الأسيوية الخاصة بأمينوفيس الرابع فى الأسرة الثامنة عشرة .

وفى عهد ملوك سايس « فى الأسرة السادسة والعشرين » نرى الزاوية حادة ، وقد زاد عدد الأوتار إلى ٢٢ وترا ، وأوتاد الأوتار مصنوعة من العاج والأبنوس على نحو ماقدمنا .

وقد وفقنا إلى مشاهدة هذه الآلة فان واحدة منها محفوظة فى اللوفر .

صور التاريخ الموسيقي

للدكتور محمود أحمد الحفني

موسيقى قدماء المصريين

للآلات الوترية



الجنك الكتفي

وهو نوع يحمل على الكتف فى أثناء العزف به . صندوقه المصوت كشكل القارب ، تخرج رقبته من أسفله، وتحمله العازفة به على كتفها اليسرى ، بحيث يكون الصندوق المصوت جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدان معا فى الضرب ، كما هو الحال فى استعمال جميع أنواع هذه الآلة « الصورة الثانية إلى اليمين فى مجموعة الآلات الملونة » . ويرجع عهد استعمال الجنك الكتفي إلى الدولة الوسطى ، إلا أن استعمال هذا النوع لم ينتشر إلا فى الدولة الحديثة .

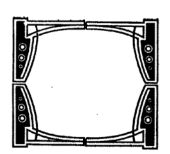
ولصعوبه حمل هذه الآلة . وصعوبة استعمالها ، لا يركب عليها غير ثلاثة أوتار فى العادة ، وفى النادر أربعة . وقد عثر على آلة واحدة ذات خمسة أوتار محفوظة بالمتحف المصرى بليفربول ، ولكن هذا شيء استثنائى .

ملاحظة هامة

من المهم جداً ملاحظة أن العازف بآلة الجنك ، على اختلاف أنواعها ، منذ الدولة الوسطى كان يستعمل يديه معاً فى الضرب فى وقت واحد على وترين مختلفين ، وتخرج نغمتان معاً هما ، كما تدل النقوش ، القرار والجواب . أو القرار والرابعة ، أو القرار والخامسة . ويستخلص من ذلك أن المصريين ، منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، لم تكن موسيقاهم ذات التصويت الواحد . بل كانت موسيقى يدخلها نوع خاص من تعدد التصويت ، لا يزال حتى اليوم مستعملا فى بعض آلات الموسيقى العربية ، وهذه هى الخطوه التمهيدية التى بنت عليها أوربا علم الهارمونى الذى هو أساس موسيقاها .

***

وإذ قد انتهينا من عرض جميع أنواع الآلات الوترية فى الدولة الحديثة فقد أثبتنا ـ إتماماً للفائدة ـ لوحة ملونة شاملة لجميع أنواع الآلات الوترية التى عرفتها مصر قديما .



أدب الموسيقى وفلسفتها

ولع الناس بالقديم

أكثر ما تسمعه حين تتوسط حلقة من ذوى الأسنان ، ودار الحديث حول الغناء ، هو الحسرة البالغة على من مات من أهل الفن والتفجع على عهدهم الزائل واللهفة الشديدة على سماع واحدة من « آه » المرحوم عبده أو « ياليل » فقيد الفن الشيخ يوسف أو تقاسيم المرحوم عثمان .

وقد يذهب بعض الشيوخ فى الغلو مذهباً يصرفه عن الأنصاف ويدفعه إلى القول بأن ليس أحد من المعاصرين ، وإن ذاع صيته وطبقت الآفاق شهرته ، مقارباً لشيوخ الفن الأقدمين أو مدانياً لهم ، وأين من ذلك الغناء الممتع الجميل ، عبث الصبيان ولغو المجددين ؟ !

ومع أن هناك غلواً شديداً فى الحكم ، وسرفاً بالغاً فى التقدير إلا أنه يشفع فيه أن هذه الظاهرة ماثلة فى جميع الفنون لا فى الغناء وحده . والذين قرءوا تاريخ الآداب العربية يعلمون أن رواة الشعر ونقدته كانوا يتعصبون للأقدمين ويبخسون المعاصرين قدرهم ، ولهم فى ذلك نوادر كثيرة وطرائف ممتعة . وقد حدث كثيراً أن كان الشعراء المعاصرون يعبثون بهم فيقولون أبياتا يحاكون بها مذهب الشعراء الأقدمين وينسبونها إلى واحد منهم ثم يجيئون أحد الرواة المتعصبين للقديم فينشدونه إياها فيطرب لها . ويهيم بها ، حتى إذا غمرته النشوة فجأه الشاعر العابث بأنها له فيغضب ويعود فى حكمه متمحلا المعاذير .

وكذلك كان فحول المغنين فى زمن الأمويين والعباسيين يتعصبون للمغنين الأقدمين أضراب معبد وابن جامع ولا يلحقون بهم أحداً من أهل العصر وإن كان أفضل منهم صناعة وأجود منهم أداء .

بل لقد أثر عن إسحاق بن ابراهيم الموصلى أنه سئل عن لحنين فى صوت واحد أحدهما له وثانيهما لمغن قديم : أيهما أفضل فذهب إلى تفضيل اللحن القديم على لحنه ، وقد خالفه النقاد فى ذلك وأثبت أبو الفرج الأصفهانى أن لحن إسحاق أفضل من اللحن القديم معززاً رأيه بما دلت عليه الشواهد من أنه إذا كان هناك لحنان فى صوت واحد فلا بد من أن يتغلب أحدهما على ثانيهما فيولع الناس بالحسن منهما ويهجرون القديم ، وليس فى يد الناس من اللحنين اللذين عناهما إسحاق غير لحنه هو . فأما اللحن الثانى فقد نسى ولا مظهر له إلا فى الكتب . قال :

« ولكن إسحاق لا يدع تعصبه للقدماء »

فها هو إسحاق شيخ الصناعة وفخرها فى القديم

والحديث تغلب عليه هذه النزعة وتطغى عليه حتى تؤثر فى حكمه لا على نفسه فحسب بل على غيره كذلك . وهناك من الشواهد التى تحمل أثر هذه النزعة ما لا يحصى .

***

وإذ كانت هذه الظاهرة النفسية عامة فى الفنون ومتمشية مع طبائع الناس فى القديم والحديث فأن على الباحث أن يعترف بها ولا بأس من أن يتلمس منشأها ويتحسس من حوافزها ، غير حانق عليها أو متبرم بها فأن من الطبائع ما لا سبيل إلى تقويمه أو تحديه .

ومن الحق أن نقرر أن هذه الظاهرة غالبة على الشيوخ وهى أكثر تحكماً فيهم منها على الشبان . ولما كان الشبان سيصلون يوماً ما إلى الشيخوخة فأنهم حين يتقدم بهم العمر سيلزمون سنة الشيوخ من التعصب للمغنين الذين عاصروا حداثتهم وشنفوا آذانهم أيام الشباب .

وإذا تسلسل بنا البحث إلى هذه النتيجة فأنا لا نجد حرجاً فى القول بأن تعصب المرء للمغنين الأقدمين إنما هو نوع من الأنانية الشخصية ، وضرب من ضروب حب الذات ، وأثر من البكاء على الشباب ، والحنان إلى أيامه الناضرة وذكرياته الطيبة .

فالشباب زينة الحياة ، وبهجة الدنيا ، وأنس النفس وأنفس متاع فى الوجود ، وقديماً قال الشاعر .

ما كنت أوفى شبابى كنه قيمته

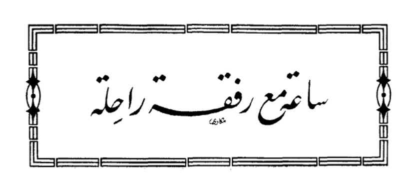
حتى مضى فاذا الدنيا له تبع

وظاهر أن ذكريات الشباب هى أعز شيء على الشيوخ . فاذا كان هناك ما يحرك هذه الذكريات من شجو أو طرب هاجت النفس وانقلبت إلى الماضي تقلب صفحاته وتستعيد حوادثه متلمسة فيها العزاء من عمر مضى وحياة شارفت الانتهاء ، وهناك لا تعدل بشيء من ذكريات الشباب شيئاً مهما جل وعلا . ذلك أن هذه الذكريات قد ارتبطت بالشباب وصارت جزءا ثابتاً منه لا يريم عنه فكاكا .

فاذا قال الشيخ إن فلاناً من المغنين الذين عاصروا شبابه لا عوض منه ولا كفاء له وإن هؤلاء المغنين المحدثين لا يبلغون شيئاً من شأوه ولا يدانونه فى الصناعة وحلاوة الصوت ولذة الايقاع . فأغلب الظن أن حكمه فيما يتصل بذاته صحيح ولا سبيل إلى إقناعه بالخطأ أو إرادته على التحول والانتقال إذ كان إنما يصدر عن نفس تستملى حكمها من ذكريات الشباب وروابطه المقدسة ، وهو حين يقضى بالحكم إنما يستوحى عصره الذهبى ويتعصب لشبابه الذاهب ، وهو أعز شيء فى الحياة .

وهناك تعليل آخر لهذه الظاهرة أو لجزء منها ، وهو سائل فيما تحدثه المعاصرة من التنافس والتحاسد ، وأكثر ما يكون ذلك بين أرباب المهنة أنفسهم . فقد يدفع الواحد منهم حسده لزميله على الانتقاص من الفن الحاضر جملة والأشادة بالماضى وأهل الفن القديم ليغض من قدر زميله ويبين أن الصناعة الحاضرة لا تعد شيئاً مذكوراً إلى الصناعة القديمة . وإن كان الواقع يقرر عكس هذا ويشهد بأن المعاصرين من الفنانين قد أربو على أسلافهم وجاءوا فى الصناعة بما لم يتهيأ للذاهبين الراحلين .

ولقد جاء تسجيل الغناء بواسطة الفونوغراف والأشرطة الحاكية ضربة على المتعصبين للقدماء فان الذوق السليم لا يخطىء الحكم عند سماع الغناء القديم والغناء الحديث أيهما أفضل ، وأيهما أدنى صلة بالفن . وأشد تصويراً للعواطف ، وإشباعاً للنفوس .



انقطعت الآن آخر نغمات لحن مات مؤلفه وعازفه بالكمان سمعته بعيد أغنية مات كل من اشترك فيها. فقد مات ملحنها وعازفاها وشاديها. وكانوا جميعاً من جيل سابق لجيلي هذا فلم يكن إلى سماعهم سبيل، ولكن الحاكي وهو أحد أعاجيب هذا الزمان الذي جاء به «تومس أدسن» قد أبقى لنا صوت من خلا منه المكان. كذلك مات تومس صاحب هذه الأعجوبة العظيم. وحتى علامة هاتين الاسطوانتين قد اختفت من عالم الوجود. كذلك هما قد نفذتا من الأسواق إذن يكاد يكون كل من اشترك فيهما قد أودى ومات (١).

وقد ملكني ساعة الطرب أي طرب، لأن لحناً يصنعه «سهلون» ويلعبه، واغنية يلحنها عثمان، ويغنيها عبد الحي في ساعة صفاء، ويعزفها مع عبد الحي سهلون ومحمد ابراهيم جديران بالتطريب. ويزيد هذا الطرب الشعور برحيل هذه الرفقة العزيزة من رفق الطرب إلى مجاهل الغناء.

حسبت هذه الرفقة الناغمة قد بعثت من الممات، فقد كانت كذلك أيام الحياة. بل حسبتني من غير أهل هذه الحياة الدنيا فأنا مع الناغمين على ربوة من ربا عليين. بل أنا أسمع من الحاكي هذه الاغنية العذبة ثم هذا اللحن «البرى عن اللحن (٢)» وكأن أرواح أدسن وعثمان وعبد الحي وسهلون وابراهيم قد استحضرتهن الأنغام لحمن في جو الغرفة هانيات لأن آثارهن حين كن بالأجساد لاتزال باقية تسر السامعين. ولأنهم لم يكونوا في حياتهم على الأرض هملا بل كانوا منتفعين نافعين. وكنت أتمنى لو أنهن ينفحننا من نغمات الآخرة وقد صفون من كثافة المادة فننعم في الدنيا بشيء من نعيم الآخرة، ولكن خيل الى أني سمعتهن يجبن «حسبك الموسيقارون من أهل الدنيا ولا تكن من العاجلين، واعلم أنك عما قريب بيننا ومنا ولك يومئذ ما تريد فمهما يطل عمرك فلن يبلغ بعض طرفة عين أو لمحة فكر من هذا الأبد، وانك لا تحتمل سماع موسيقى الخلود. فلكل طاقة وحدود»

فسلام على أولئك الذين مابقيت منهم عين تطرف ولا قلب يخفق ولكن لا يزالون يغنون ويعزفون ... وسلام على ذلك الذي انتزع من الموت بعض أصوات الدارجين.

فاقوس — عبد المجيد مصطفى

---

(١) اللحن هو «تقسيم صبا» والاغنية من النغم ال«عراق» وهى «لسان الدمع» وناظمها السيد محمد الدرويش لا أعلم أميت هو أم لا يزال في قيد الحياة. والاغنيــة فى ثلاثة وجوه من اسطوانتين هى زونوفونو *Disque Zonofono*.

(٢) هذا التعبير مقتبس من بيت أبي العلاء.

ونادبة في مسمعي كل قينة
تغرد باللحن البرى عن اللحن

أعلام الموسيقى

سيد درويش
حياته وفنه
الذكرى الثانية عشرة

١٧ مارس سنة ١٨٩٢ — ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣

حياته :

ولد سيد درويش بالأسكندرية فى يوم ١٧ مارس عام ١٨٩٢ من أبوين فقيرين ، ألحقاه فى طفولته بأحد الكتاتيب ثم بمدرسة شمس المدارس وكانت ، يومئذ بقسم الجمرك . فكان من حظ الطفل أن أحست نفسه فى هذه المدرسة أول بوادر الفن . ذلك أن أحد ضباطها « نجيب افندى فهمى » كان مشغوفا بالموسيقى فاهتم بتعليم التلاميذ بعض الأناشيد لألقائها فى الحفلات التى كانت تقيمها المدرسة . ولقد أظهر سيد درويش ، الطفـل ، تفوقا ظاهراً فى إلقاء تلك الأناشيد لفت إليه الأنظار .



ولما شب الطفل إلى الثالثة عشرة من سنى عمره اشـترك ، لأول مرة ، مع فقيهين فى إحياء حفـلة عرس أقيمت بجوار تلك المدرسة على طريقة المولد النبوى . فكان الفتى موضع إعجـاب الجميع . وتنبأ له العـارفون بمستقبل فنى كبير .

ثم مات والده « المعلم بحر » وكان صاحب ورشة نجارة ، والغلام لا يزال يطلب العلم بتلك المدرسة . ولـكن فقره أرغمه على تركها .

بدأ يداور الدهر ويغالبه ويكد لكسب قوته وقوت أسرته ، فاشتغل بصناعة البناء . ولما تزوجت أخواته التحق بالمعهد الدينى بالأسكندرية ، وكان يعوله يومئذ أخواته

المتزوجات بمساعدة أزواجهن ، وفى أثناء وجوده بالمعهد الدينى كان يحيى بعض حفلات الأفراح وليالى المآتم ليكسب مايساعده على العيش . وهنا ظهر نبوغه الموسيقى ولاح فى الأفق أنه من الموهوبين . غير أنه لفقره لم يتمكن من تلقى أصول الفن على أحد أساتذته فقنع بالمثابرة على الاحتكاك بهم والاقتباس منهم إلى أن فكر « سليم عطا الله صاحب فرقة تمثيلية بالأسكندرية » أن يضم الشيخ سيد إلى فرقته كمطرب لها ، ورحل مع الفرقة إلى الشام وهناك تلقى فن الموسيقى على أحد مشاهير رجاله واسمه « الموصلى » ومكث بسوريا خمس سنوات ظهر فيها نبوغه الموسيقى على أتم وجه ، ونال شهرة عظيمة بين رجال الفن هناك .

المنزل الذى ولد فيه سيد درويش بكوم الدكة

ثم عاد إلى الأسكندرية وأقام حفلة بأحد مقاهيها حيث ألقى فيها دوره النكريز « ياللى قوامك يعجبنى » وعرض بعض مقطوعاته التى لحنها ومنها

تهمونى فى حبك تهمونى

الله يجازيهم ظلمونى

وكان ضمن من حضروا هذه الحفلة حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك فأعجب به كثيراً وتنبأ له بمستقبل كبير زاهر .

منذ تلك الليلة ظهر الشيخ سيد فى الأسكندرية كمغن محترف ، وبز جميع محترفى هذه المدينة . ولكنه بعد فترة قصيرة عاد إلى الشام ومكث بها حوالى سنة رجع بعدها وهو يعزف بالعود كأمهر من يعزفون به .

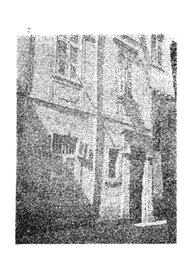
ولكى يتمكن من إظهار نبوغه فى جو أوسع من جو الأسكندرية نصح له معارفه بالرحيل إلى القاهرة ، وكان العامل القوى فى تشجيعه على ذلك حضرة صاحب العزة مصطفى رضا بك ، فحضر اليها وتم الاتفاق بينه وبين الاستاذ جورج ابيض على الالتحاق بفرقته التى ألفها إذ ذاك لتعمل فى مسرحه الخاص . وكان الشيخ سيد يتقاضى وفاق هذا الاتفاق مرتباً شهريا قدره عشرون جنيها ، وكانت أول رواية تمثيلية لحنها للفرقة هى (فيروز شاه) .

وفى أثناء قيامه بتلحين هذه الرواية كلفه الأستاذ نجيب الريحانى بعض « فرديات » له ، ثم اتفق معه نهائياً على الالتحاق بفرقته بأجر شهرى قدره مائة جنيه ، وهى قيمة لم يصل اليها ملحن معاصر . وقد بلغ دخله الشهرى ثلثمائة جنيه .

ثم تألق نجمه فى سماء الفن فغمر جميع الفرق التمثيلية بألحانه وأصبحت تتسابق تلك الفرق فى إرضائه لحبسه على التلحين لها .

وأخيراً فكر فى إنشاء فرقة خاصة به يتمكن فيها من إظهار فنه بمطلق حريته ، ويتحلل من مضايقة أصحاب الفرق ومن قيودهم . وقد تم له ذلك وتألفت الفرقة ، غير أنها للأسف لم تعمر طويلا ولم تخرج غير روايتى « شهو زاد » و « البروكة » .

وفى صيف عام ١٩٢٣ غادر القاهرة للأسكندرية كعادته كل عام حيث أحيى عدة حفلات فى مسرح كافيه ريش وبعد انتهاء إحدى تلك الحفلات شعر بوعكة أرقدته نحو ستة عشر يوماً ثم قضت عليه فى ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣ فى منزل شقيقته بمحرم بك ، تغمده الله برحمته وأسكنه فسيح جنته .



كتاب حسن حلاوة وهو الذى التحق به سيد درويش فى طفولته

فنه :

يستحيل علينا أن نلم بنواحى فن سيد درويش فى هذه العجالة ، وإنما نعرض فيها لأهم مميزاته . لعلنا نتمكن أن نبرز له صورة جلية منه .

الظاهرة البارزة فى تلحين الشيخ سيد هى مطابقة تلحينه لروح القطعة وجوها . وهذه الظاهرة جعلته جديراً أن يسمى المجدد الحقيقى الذى خلق الموسيقى المسرحية خلقاً . فلقد كان لا يلحن مقطوعاته جزافاً دون تفهم ، كما يفعل كثير من الموسيقيين . ولا يجعل للطرب السيطرة الأولى عليه ، انما كان يقرأ الرواية عدة مرات قبل تلحينها ويحلل شخصياتها ويدرسها دراسة تمكنه من إخراج الألحان مطابقة لروح القطع الملحنة . ولقد بلغ به الأمر أنه كان يعيش أحيانا قبل التلحين فى البيئة التى تطابق أخلاق القطعة ، إذا لم يكن له سابق علم كاف بها .

وهو فى تلحينه هذا لا يتعمل الطرب ، وانما يأتى التطريب طواعية متى ساير اللحن روح الموسيقى والشعر .

وكان طموحا للتجديد ، لم يرقه أن يرى الموسيقى المصرية أسيرة يقيدها التخت ، وتغلها التقاليد . فانطلق يفسح لنفسه مجالا يتسع لعبقريته ولا يضيق بابتكاراته فنظر فى الموسيقيات الأخرى واقتبس من أساليبها ما تمكن بنبوغه من تمصيره ، فأدخل الهارمونى فى الآلات والغناء .

كان سيد درويش يقدر الموسيقى الغربية حق قدرها كلفاً بسماعها ، حتى لقد حاول ، فى كثير من الأحوال مزج الفنين فكانت قوة فنه تمكنه من صياغة ما يريد فناً شرقياً لا أثر فيه للعجمة .

من مفاخر سيد درويش نقاء حسه ، وسرعة تأثره بما يسمعه من الموسيقات الجيدة . فأنه على أثر سماعه أوبرا « تانهويزر » تشرب روح فاجنار وتجلت آيته فى لحن مارش افتتاح رواية « كليوبترا » . كما تأثر فى كثير من ألحان رواية « البروكة » بألحان رواية « لامسكوت » وكان قد حضرها فى الكورسال . وقد تأثر فى ألحان « شهوزاد » بموسيقى فاجنار أيضاً فظهر تأثره بهذه الموسيقى فى القسم الأول من لحن « أنا المصرى كريم العنصرين » . ولكنه احتفظ فى جميع الألحان بطابعه العربى المصرى .

ومن آيات نبوغه الفطرى أنه على أثر سماعه أوبرا «ريجوليتو» تمكن من إخراج ثلاثة أصوات مختلفة فى وقت واحد «فى ختام الفصل الأول من شهوزاد» وفى كثير من ألحان «البروكة» معتمدا فى ذلك على موسيقيته الفطرية التى طالما ساعفته وواتته ونابت عن عدم دراسته أصول التأليف الموسيقى الغربى.

كان الشيخ سيد يجهل النوتة الموسيقية غير أن أذنه كانت حساسة إلى درجة ممتازة. وكان يحتم أن تؤدى ألحانه كما وضعها تماماً بدون أى تحريف، وله فى ذلك حوادث عدة يرويها من عاشره من المطربين ومديرى الفرق والمحتكين بالمسرح. وكان يطرب لسماع ألحانه لدرجة أنه بكى مرة عند سماعه السيدة فتحية أحمد تلقى قطعته (والله تستاهل يا قلبى).

وكان كثير الاهتمام بالأوركستر والتوزيع الموسيقى فكانت جوقة الموسيقى بفرقته تجمع ١٥ عازفاً مع أن أكبر فرقة موسيقية فى ذلك الوقت كانت لاتزيد على ستة أشخاص.

وكان عند تلحينه لأية قطعة موسيقية يلازمه أحد أفراد الجوقة ليدوّن بالنوتة ألحانه، كما كان يصطحب أحد المنشدين ليحفظ الألحان عنه. وكثيراً ما لجأ الى الفونوغراف يستعين به على تسجيل ألحانه.

ومن أهم الروايات التى لحنها «فيروز شاه» لفرقة جورج ابيض، «ولو» «إش» «قولوله»، «راحت عليك» «أم اربعة واربعين»، «الهلال»، «البربرى فى الجيش» «الانتخابات» وهى آخر رواية لحنها فى حياته ومات قبل إتمامها. وكل هذه لفرقة الكسار:

و «كلها يومين» «الفصل الأول ونصف الثانى من كليوبترا» لفرقة منيرة المهدية.

و «شهوزاد و «البروكة» لفرقته الخاصة. وهاتان الروايتان هما آخر ما وصل اليه فن الشيخ سيد.

ولم ينسه المسرح والموسيقى المسرحية إخلاصه للفن العربى الأصيل فقد لحن للتخت عدة مقطوعات من أنغام غير متداولة، كما لحن أدواراً وموشحات وأهازيج «طقاطيق» ومونولوجات لا تزال خالدة. ولا يزال يتجلى فيها أثر التجديد.

ونذكر من أهم الأدوار التى لحنها «ضيعت مستقبل حياتى» و «أنا هويت» و «أنا عشقت» و «الحبيب للهجر مايل» و «عشقت حسنك» و «فى شرع مين قاضى الهوى»

ومن موشحاته «صحت وجداً» و «للعذارى» و «ياحمام» و «منيتى عز اصطبارى»

و «**الموسيقى**» على ماجرت عليه من إحياء ذكرى أعلام الموسيقى، على اختلاف أجناسهم ونزعاتهم، ومواطنهم: يسرها اليوم أن تنشر لزعيم المجددين، وإمام النابغين — المغفور له سيد درويش — ثلاث مقطوعات من ألحانه الخالدة، اعترافاً منها بفضله على الفن، الذى تقدس له، وتقديراً لمواهب ذلك العبقرى المحبوب، وتخليداً لذكراه.

وقد وافانا بهذه القطع أحد تلاميذه، المخلصين القائمين على فنه: الأستاذ محمد حسن الشجاعى، فله أبلغ الشكر وأجزل الثناء.

سيد درويش

« الموسيقى » غاية خاصة بتخليد ذكريات أعلام الموسيقى على اختلاف أجناسهم ، وتباين مشاربهم ، وبعد مزارهم . ذلك بأن « الموسيقى » وطن يحنو على كل فنان ، وينظمهم عقدا .

والشيخ سيد درويش أحد اعلام الموسيقى الخالدين فكان لزاما أن تكرم « الموسيقى » ذكراه في اليوم الذى انتقل فيه إلى الرفيق الأعلى فكتبت رسالتها عن « حياة سيد درويش وفنه » .

وبعد أن أعددنا المقال المتقدم . تلقينا من الكاتب الأديب « فؤاد شبل » الرسالة الآتية فى هذا التكريم نفسه والموضوع بعينه.

وإنا لنرحب بهذا الشعور الحسن . وننشر للكاتب الفاضل رسالته وإن كادت تتفق مع مقالنا معنى ومبنى فى الناحية الخاصة من حياة « الشيخ سيد درويش . قال حفظه الله :

لله ما أسرع انقضاء الأعوام ، وكر السنين وتعاقب الليالى والأيام ، حتى يكاد المرء لا يشعر لها مضيا ، ولا يحس لها ذهابا . وهكذا مضى اثنا عشر عاما منذ قبض الله اليه سيد درويش ومنذ طوى الموت صحيفة بطل الموسيق . نعم انقضت الأعوام وكرت السنون وباعد الزمن بيننا وبين جثمانه وإن كانت ذكراه حية ، وفنه خالداً ، يزداد بمضى الأيام قوة وحياة ، ويعلو بكر السنين والأعوام عظمة وخلوداً . وروحه ماثلة أمامنا نلمسها فى أدواره ، فى رواياته ، فى أناشيده ، نستق منها الفن الخالص المطبوع ونتلمس فيها العبقرية المجيدة والذكاء الموهوب ، كما نلمسها أيضاً فى تأثر الموسيقيين الحاليين بموسيقى سيد درويش ، وفن سيد درويش

وهأنا ذا سأحاول فى هذه العجالة أن ألم بأطراف حياة سيد درويش ومميزات فنه ، وإن كنت أعترف مقدما أن مثل هذا أحرى أن يؤلف فى سبيل استيعابه كتاب لا مقال .

ولد الشيخ سيد درويش فى ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ بحى كوم الدكة بمدينة الاسكندرية من أبوين رقيق الحال ، وعندما بلغ مدارج الطفولة أرسله أبوه إلى الكتاب فتعلم القراءة والكتابة وما تيسر من القرآن الكريم ، ثم ذهب بعدئذ إلى المعهد الاسكندرى (المشيخة) حيث قضى هناك ردحا من الزمن يتلقى العلوم الدينية . وقد لاقى سيد درويش إبان حياته ، وفى سبيل عيشه بؤساً وضنكا وحظاً عاثراً ، مثله مثل جمهرة الفنانين فى بلاد العالم عامة وفى مصر خاصة ، فآناً يرتزق بقراءة القرآن الكريم ، وآونة يشتغل بطلاء المنازل والجدران إلى غير ذلك من الحرف . وفى بعض الأحيان تراه عاطلا يقاسى الأمرين لتحصيل قوت يومه ، والقيام بأوده . على أن موهبته الموسيقية كانت تبرز وتظهر الفينة بعد الفينة . فكثيرا ما كان يحيى الحفلات الخاصة . ومما يروى عنه أنه كان يغنى العمال الذين يعملون معه لقاء أن يقوموا هم بعمله وكانوا بذلك راضين مغتبطين . وأخيراً رأى سيد درويش أن يرضى نزعته وميوله فاستجاب لنداء فطرته وعمل كمطرب فى قهاوى شتى . ما بين وضيع وعظيم . ولم يكن فنه مستساغا فى أول أمره إذ كان ذوقه وروحه مخالفين لما كان متبعاً فى طريقة الغناء فى ذلك العصر ، يضاف إلى هذا أن الشيخ كان يعتمد على الفن والروح لأن الله لم يهبه حلاوة فى الصوت مثلما وهب غيره من المطربين وقتئذ .

وسافر الشيخ سيد إلى الشام مع فرقة عطا الله فاستفاد كثيراً إذ سمع أنغاما وطرقا جديدة لم تطرق سمعه من قبل . على ان مجد الشيخ سيد الفنى يبدأ فى الواقع من حضوره للقاهرة سنة ١٩١٢ وتلحينه لفرقة جورج أبيض رواية فيروز شاه

وقد سافر مع هذه الفرقة إلى الشام ، واستفاد من هذه الرحلة فوائد جمة وأثرت فيه تأثيراً بليغـــاً . إذ أخذ الشيخ الشيء الكثير عن أقطاب الفن هناك مما كان له أبلغ الأثر فى تكوينه الفنى . وعمل بعدئذ كملحن لفرقتى الريحانى والكسار ، وفرقة السيدة منيرة المهدية ، وفرقة عكاشـــة . وفى أخريات أيامه كون انفسه فرقة خاصة

هذه هى لمحة بسيطة عن حياة الشيخ سيد درويش . وكنت أود أن أذكر حوادث الشيخ سيد المبينة لعظمته الفنية وأبين للقارىء الكريم مراحل حياته مرحلة مرحلة ، والأطوار التى تقلب فيها فنه طوراً طوراً ، وحبه ، وأثره فى موسيقاه ونفسه وغير هذا مما أود ذكره ويمنعنى ضيق المجلة أن تسع هـذا كله . ولأتكلم الآن عن الشيخ سيد من الوجهة الفنية :

آثار الشيخ سيد درويش

لحن الشيخ سيد فى أول عهده الكثير من الطقاطيق التى ذاعت وانتشرت انتشاراً عظيما . ولعل كثيراً من القراء يذكرون : « زورونى فى السنة مرة ، وعرفت أخرتها . ومظلومة وياك . » إلى آخر هذه الأغانى التى تغنى بها الشعب طويلا ، وشغف بها حبا . على أن العمل البـارز من أعمال الشيخ سيد فى التخت هو بلا مراء أدواره العشرة الخالدة ، وللذكرة أوردها كالآتى : —

١) ياللى قوامك مقام نكريز
٢) يافؤادى « عجم
٣) عواطفك « نواثر
٤) فى شرع مين « زنكلاه
٥) عشقت حسنك « بسته نكار
٦) الحبيب للهجر مايل « ساز كار

وقد سجلت فى شركة ميشيان

٧) أنا عشقت « حجاز كار
٨) ضيعت مستقبل حياتى « قارجغار
٩) أنا هويت « حجاز كار كردى

وقد سجلت فى شركة بيضافون .

أما الدور العاشر فهو (يوم تركت الحب) من مقام الحزام لم يملاه الشيخ سيد بصوته ولكن ملاه محمد أفندى نور فى شركة ميشيان

وكل دور من هذه الأدوار تحفة فنية رائعة ، ويعد ملك غيره من الأدوار من نغمته بلا جدال . فلا يوجد دور من نغمة الحجاز كار كردى مثلا يضـارع أنا هويت ولا يعادل دور من أدوار الحجازكار دوره أنا عشقت وهكذا . . . هذا علاوة على ان نغمة الزنكلاه لم يلحن منها ملحن مصرى قبل الشيخ سيد فكان له إذن فضل السبق فى التلحين من هذه النغمة الجميلة ، وتبعه فيما بعد الاســـتاذ القصبجى فى دوره (الحب له فى الناس أحكام) والاستاذ زكريا أحمد فى دوره (هو ده يخلص من الله) . وستظل هذه الأدوار بكراً مئات السنين والأعوام ، كما ســـتظل هدى ونوراً للملحنى التخت يغترفون من نبعها الفيـاض ، وستبقى مقياسـاً ونموذجا للفن الذى يجمع بين المتانة فى تركيب النغمة ، وبين الجمـال . . . نرى الملحن الآن إذا لحن دوراً من نغمة حجاز كار لا يلحن من صميم النغمة إلا المذهب ، وقد يطرق فيه البياتى نوى أو الراست نوى . أما الغصن فيجعله خليطا من كافة نغمات الموسيقى ويسميه مع ذلك دور حجاز كار . أى أنه يحشـــو دوره بالعرضيات ، فى حين أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يطرق العرضيات إلا قليلا وكل تلحينه من صلب النغمة وصميمها حتى يوفيها حقها . وان النغمات التى طرقها الشيخ سيد كعرضيات للدور قريبة الشبه من النغمة الأصلية لدرجة يصعب على الأذن العـادية تمييز الفرق . أنظر الآن : ملحن مشهور يلحن المونولوج من مقام الحزام ويطرق البياتى نوى ثم الحجاز نوى ثم يعمل بعدئذ كشكولا هائلا من النغمات المختلفة فى التركيب المتبـــاينة فى الأساس . وأخيرا قد يقفل الدور نهاوندا على الكردان أو حجازاً أو راستاً عليه . . . فتأمل !

نعم إن العرضيات جميلة ، وحلية للدور ، إلا أنها إذا كثرت طغت على نغمة القطعة الموسيقية وعلى تركيبها وأفسدت الأسلوب الفنى للنغمة وأضاعته كزيادة الملح فى الطعام تجعله ممجوجا مكروها

روايات الشيخ سيد درويش الموسيقية

أول ما لحن الشيخ سيد من الروايات رواية فيروز شاه لفرقة الاستاذ جورج أبيض ثم ظهرت له بعدئذ تلك السلسلة من الروايات الغنائية التى كانت ألحانها خير ما فيها والتى أثارت دهش الناس وإعجابهم وغيرت من طابع ومظهر الموسيقى فى مصر لحد ما . فلحن لفرقة الريحانى . ولو . إش . رن قولوله . فشر . والعشرة الطيبة كما لحن لفرقة الاستاذ على الكسار : ولسه . راحت عليك . البربرى فى الجيش . الهلال (بالاشتراك مع الاستاذ ابراهيم فوزى) أم أربعة وأربعين ، ولحن بعض ألحان رواية الانتخابات (وأظنها لم تمثل) ومرحب . ثم لحن للسيدة منيرة المهدية : رواية كلها يومين ، وكليوباترة التى أتمها الاستاذ محمد عبد الوهاب فيما بعد . ولحن لفرقة عكاشة : هدى . وعبد الرحمن الناصر . والدرة اليتيمة . ولحن لفرقته الخاصة روايتى البروكة وشهوزاد .

وتمتاز ألحان الشيخ سيد بميزات كثيرة أهمها : —

١ — التنوع

تسمع ألحان الشيخ سيد ، على كثرتها وعددها الوفير ، فلا تلمح ثمة تشابه بينها . وهذه ميزة جليلة للشيخ سيد فاننا لنسمع الآن ألحانا هى فى الواقع عبارة عن ألحان قديمة مع تغيير الألفاظ ، وعبارات موسيقية وردت فى ألحان معروفة . وقد يردد الملحن عبارات موسيقية وردت فى كثير من ألحانه الماضية وعلى تنوع ألحان الشيخ سيد وعدم تشابهها فأن لها طابعاً خاصا يجعل المرء ، وخاصة من تذوق موسيقى الشيخ سيد ودرسها ، يردها إلى مصدر واحد ، هو ملحنها ، ويجعله يميزها بين آلاف من المقطوعات الغنائية ، ذلك لأنها قبس من روحه وقطعة من وحى وجدانه ، وعصارة قلبه .

٢ — القوة

هذه ميزة يكاد ينفرد بها الشيخ سيد . وسمة تتسم بها جميع ألحانه وتظهر سواء أغنى ألحانه هو أم تغنى بها غيره ، على أنها تبدو أكثر وضوحا وجلاء إذا غناها لأنه يسكب فيها من روحه وروعة إلقائه . تسمع الشيخ سيد فى غزله ، فتسمع رجلا لا امرأة لا نائحة أو نادبة . وتتبين من عبارات اللحن سواء أكان غراميا أم هزليا القوة التى تهز مشاعرك ، وتملأك طربا . طرب مصدره الحياة ، لا اليأس والخور . ولعل أعظم برهان على قوة موسيقى الشيخ سيد وتفردها بهذه الميزة أناشيده الوطنية . لحن الشيخ سيد العديد من الأناشيد الوطنية أخصها بالذكر قوم يامصرى وقد كان نشيد الثورة عام ١٩١٩ . وبلادى بلادى . ونشيد سعد . وبنى مصر مكانكمو تهيا . وغير هذا من القطع الحماسية التى اشتملت عليها كثير من رواياته ، وخاصة شهوزاد : كلحن دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وعودة الجيش . ومن العبث أن نعثر على ملحن آخر لحن نشيدا لمناسبة وطنية ونجح فى غرضه .

تسمع أناشيد الشيخ سيد فيفيض قلبك بأسمى النزعات . ويستفزك اللحن ويبعث فيك من قوته روعة .

٣ - التلاؤم مع الذوق الشرقى و المصرى خاصة

ولست أعنى بهذا أن سيد درويش لم يتأثر بالموسيقى الغربية فقد تأثر بها ، ربما أكثر مما تأثر بها غيره ، إلا أنه هضمها هضما كافيا ، فأخرج للناس هذه الموسيقى الجميلة ، الجامعة لحنان الموسيقى الشرقية وقوة الغربية . على حين تجد الآن بعض المجددين يلحن العجب العجاب ، تسمع مقدمة اللحن مثلا غربية محضة كذلك بعض العبارات الموسيقية ، وفى نفس الوقت يدهشك

سماع الطابع البلدى ، ويطرق سمعك ذوق العهد القديم ، والقديم جدا ، مثلهم فى هذا كمن يضع الزيت على الماء .

٤ ـــ مراعاة المعنى والوسط

تلك أهم ميزات موسيقى الشيخ سيد وأروعها ، وهى التى أثارت اهتمام الجمهور وتقدير النقاد ، وقد نجح الشيخ سيد فى هذا نجاحا يثير الأعجاب . إسمع لحن الحشاشين أو لحن البرابره اشنجردام أو السقايين . واسمع من جهة أخرى لحن أنا لا ألام ، ووالله تستاهل ياقلبى ، ومين زيى ، واسمع من جهة ثالثة دقت طبول الحرب ، واليوم يومك ، وادحنا جينا ، واحسن جيوش فى الأمم ثم اسمع زنة العروسة ـ وعين الحسود . واقرأ ياشيخ قفاعة ومصطفاكى ... الخ . . تدرك إلى أى حد بعيد وصل المرحوم إلى جعل المعنى والموسيقى متلازمين متآلفين . وإلى ربط الموسيقى باللفظ حتى كأن الموسيقى خلقت له وكأنه خلق لها . ولن يستوقفك تصوير المعنى ، وإبرازه فى حلة موسيقية فحسب بل تهز الموسيقى مشاعرك وكيانك . وفى هذا دحض لقول من يدعى أن الموسيقى الغرامية هى المطربة فقط . وما رأى حضرة الدكتور الحفنى أن الشيخ سيد درويش حقق له منذ أكثر من خمسة عشر عاماً ما يصبو إليه الآن . فقد لحن ألحاناً بديعة لشتى الطوائف . وها هو لحن السياس . ويا سالمه ياسلامه . والسقايين ولحن موزعى البوستة ، شاهد على ما أقول .

فالشيخ سيد درويش إذن قدم للمسرح الغنائى ألوانا جديدة كان يجهلها من قبل وحسبك دليلا على هذا مقارنتك عصر الشيخ سيد بما قبله ، وسماع روايات توسكا ، ورزينا ، وهملت ، وصلاح الدين ومعروف الأسكافى ، وغيرها ثم سماع ودراسة شهوزاد ورن ، وقولوله ، وإش من روايات الشيخ سيد . فلم يفعل الملحنون قبل الشيخ سوى أنهم نقلوا موسيقى التخت بألوانها وطابعها إلى المسرح إلا أنه بدلا من أن تعزف على العود والقانون أصبحت تعزف على البيانو والفلوت . ولا شك أن القارىء الكريم يضحك لو تهيأ له سماع لحن كلحن : حضر مولانا القاضى افسحوا المكان ، للجند والأعوان (من رواية معروف الأسكافى على ما أذكر) وهنا يفهم أى عمل مجيد أداه الشيخ سيد الموسيقى فى سبيل رفعتها .

كلمة ختامية

تلك عجالة كتبتها بمناسبة ذكرى فقيد الموسيقى العظيم . وشتى النزعات تثور فى نفسى فليس آلم لنفس الموسيقى المخلص من أن تحرم الموسيقى الشرقية من مثل الشيخ سيد درويش فى الحادية والثلاثين من عمره . عمر قصير لو شاء الله جل وعلا ومد لصاحبه الأجل لكان لنا فى الموسيقى شأن غير هذا الشأن . ويزيد اللوعة . ويثير الحسرة أن البلد للآن لم تتم بعمل جدى لتخليد ذكراه . وأن بضع حفلات للذكرى وعدد من المقالات غير كاف بالمرة . بل يجب أن تشترك الأمة حكومة وشعباً فى العناية بتخليد ذكرى الشيخ سيد اعترافاً بأعمال المجيدين وتشجيعاً للموهوبين والمجدين ، وإلا كانت البلد مقصرة فى حق نابغيها وعباقرتها . وأعيذ بلادى العزيزة أن تكون كذلك . وإنى لأجزم بأن فترة التقلقل التى تجتازها البلاد الآن هى السبب الأعظم فى هذا ، وإن الأمة يوم تقرر مصيرها وترتاح من عناء جهادها السياسى لا شك مقيمة للشيخ سيد التماثيل ومحتفلة بدفنه فى قبر يليق بموسيقيها العظيم ، على أنى أتمنى وأدعو أن يجمع أنصار الشيخ سيد درويش شتاتهم ، وهم كثيرون بحمد الله ، ويؤلفوا من بينهم لجنة دائمة ، تسعى لتخليد ذكراه . وأن حركة قوية من جانب المفكرين كفيلة بتحقيق أغراض محبى الشيخ سيد والمهتمين بالموسيقى .

رحم الله الشيخ سيد درويش وعوضنا عنه خيراً ؟



حديث
عن مؤتمر الموسيقى العربية والاسطوانات التي سجلها

نشر ، فيما يلي ، النص الكامل للمحاضرة القيمة التي أذاعها رئيس تحرير « الموسيقى » بالراديو في مساء يوم الجمعة ٣٠ من أغسطس سنة ١٩٣٥
وسيتبين القراء منها وجوه السر في دعوة « الموسيقى » إلى المحافظة في موسيقانا ، على طابعها الشرقي وروحها المصرى .

سيداتي ، سادتي .

يواجه الشرق الآن تطوراً سريعاً في جميع شئون مرافقه ، وهو في نهضته الحديثة ، يولى وجهه شطر المدنية الأوربية ، يفسح لها صدره ، ويستقبلها بذراعين مبسوطتين . ولئن استطاع أن يجد في تلك المدنية الناضجة ما يستعين به على التقدم في سائر العلوم ، والفنون ، بمحاكاته لها ، وتقليده إياها ، فقد لا يكون الأمر كذلك فيما يختص بالفنون الجميلة التي يجب أن تكون المحاكاة فيها محدودة ، والتقليد ممنوعاً : فليست تلك الفنون مجرد صناعة يدوية تنحصر في إجادة استخدام الأصابع ، وحذق الأداء : وليست مهارة المصور في حسن استعمال ريشته ، ولا الموسيقى في سرعة تحريك أصابعه عزفاً بالآلة : إنما الفنون الجميلة إلهام . وابتكار . وتعبير مباشر عن نفسية الشعب . وعقليته .

وما هذا الذى تراه من صناعة يدوية إلا وسيلة من وسائل الأداء ، وهذه الأخيرة - أى الصناعة اليدوية - هى التي يمكن أن يلقنها المرء . وأن يحصلها بالتعليم ، وهى التي يمكن أن تنتقل من شعب ، إلى شعب ، ومن مدينة إلى أخرى : أما الألهام . وأما الابتكار ، فما يجل عن التلقين ، والتحصيل ، ويستحيل نقلهما .

ولئن صح هذا في جميع الفنون الجميلة ، فالموسيقى ، وهى أكثرها اتصالا بالنفس . تعد المقياس الأول لهذه الاعتبارات : لهذا كان البلد الذى يهمل طابع موسيقاه إنما يتنكر لشخصيته . وينزل عنها . ومحاكاة فنون الغير ، محاكاة مطلقة ، تسليم بالتبعيه المعنوية له .

والموسيقى العربية ، من يوم سقوط دوله الأندلس في القرن الخامس عشر ، وهى في اضمحلال مستمر ، سببه رقدة الشرق ، وما أصاب كثيراً من ممالكه من الضعف ، وما نجم عن ذلك من إهمال الموسيقى ، وسائر الفنون .

ومصر الحديثة — مهد التاريخ الموسيقى القديم - وقد قطعت في نهضتها الأخيرة شوطاً بعيداً في التطور الفكرى والنفسي . تشعر بعجز موسيقاها الحاضرة عن أن تسد حاجتها ، وتتطلع إلى مدنية موسيقية ، تتناسب مع نهضتها الحاضرة .

من أجل ذلك تعمل جاهدة لرقى موسيقاها ، حتى تصير جميع نهضاتها متآلفة الأنغام .

ولئن اتجهت مصر في نهضتها الحديثة ، كجميع ممالك الشرق ، إلى ناحية المدينة الغربية ، تستمد منها وسائل الحياة لنهضتها الفنية ، فأنه ليتبين ، بعد الذى قدمناه ، مقدار الخطر الذى يهدد كيانها إذا ما ولت وجهها في الفنون نحو أوربا . وجرت في نهضتها الموسيقية وراء المدنية الغربية ، وأسلمت قيادها لها .

لذلك كان لزاماً أن نتعهد موسيقانا بأنفسنا، وأن نقوم على رعايتها بعناية، وحرص شديدين، وأن نرفع الحجاب الكثيف الذى أسدلته تلك القرون الطويلة على الموسيقى العربية من وقت اضمحلالها، لنكشف عن تراثها، وغناها، ونتعرف موضع القوة فيها. لتكون مدنيتنا الموسيقية الحديثة حلقة اتصال مدنية، عربية، حديثة، زاهرة، بمدنية عربية، قديمة، زاهية؛ وبمدنية، فرعونية، عريقة سلم العالم بجمالها، وجلالها.

ومن اليسير أن يتبين المرء مقدار الصعوبات التى تعترض هذا السبيل، وعظم الجهد اللازم لتذليلها، حتى تتحقق أمنيتنا من إيجاد مدنية موسيقية، مصرية، تبقى فى طابعها شرقية، وفى روحها مصرية، وإن سايرت فى أساليبها العصر الحديث.

ولقد حمل هذا العبء العظيم، عن شعبه ورعيته، محيي الجيل الحديث، ومجدد الثقافة العامة فى مصر: حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول. فذُللت العقبات، ومُهدت السبيل، ودانت الرغائب، وكان ذلك من حظ الموسيقى العربية، فضمنت اطراد نشاطها ورقيها. فقد تفضل — أيد الله ملكه — فأشار بعقد مؤتمر الموسيقى العربية، يؤمه كبار العلماء، والمشتغلين بها.

وكان لنفوذ جلالته فى جميع الأقطار العربية، وغيرها من البلاد الأجنبية فضل كبير فى تيسير عقد هذا المؤتمر، الذى انعقد بالقاهرة فى ربيع عام ١٩٣٢ مشمولا بالرعاية الملكية السامية. وتضمنت بحوثه كل مايهم الموسيقى العربية، فى ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها، وكل ما يتعلق برقيها، وتعليمها، ووضعها على قواعد ثابتة معترف بها، وتنظيمها على أساس متين من العلم والفن، تتفق عليه جميع البلاد العربية، فتتآزر فى إحياء هذه الموسيقى، التى هى من أهم مظاهر الحضارة للأمم.

وقد اشترك فى هذا المؤتمر عنصران :—

العنصر الأول ـ أعلام الموسيقى، من علماء البلاد العربية، والغربية، وهؤلاء هم أعضاء المؤتمر الذين وُكل إليهم أمر البحث، والتقصِّى فى المسائل التى عرضت على المؤتمر لابداء الرأى فيها.

والعنصر الآخر ـ عنصر العازفين. فقد أوفدت البلاد العربية فرقاً موسيقية من أمهر المشتغلين بها، لتغذى العنصر الأول عملياً بما يحتاجه فى بحوثه النظرية

وانقسمت أعمال المؤتمر إلى سبع لجان. اختصت كل لجنة منها ببحوث معينة.

ولما كان حفظ الأغانى، وتسجيلها ذا قيمة كبيرة فى الدراستين التاريخية، والفنية، لا تقلُّ أهمية عن أهمية التنقيب عن الآثار القديمة. إذ الاحتفاظ بها احتفاظ بأنق ميراث وطنى، بل هذه التسجيلات الفنية ينبوع يغترف منه عالِم الموسيقى وسائل التميز بين ما هو أصيل فى الموسيقى القومية، وما هو دخيل عليها. بل هى مصدر نفحات الموسيقار. ومورد يغترف منه ما يزيل به غشاوة كل لبس يتسرب إليه من جراء الدخيل إذا ما رغب الموسيقار أن يظل مخلصاً لشعبه.

من أجل ذلك انفردت لجنة خاصة من لجان المؤتمر السبع بتسجيل الأغانى، والألحان التى رأى المؤتمر تسجيلها على اسطوانات قامت إحدى الشركات المعروفة بتعبئتها أثناء انعقاد المؤتمر.

ولم يجر هذا التسجيل جزافاً، إنما اتبعت فيه خطة واضحة مرسومة. وهذه الخطة تشتمل على دراسة جميع أنواع الموسيقى العربية فى سائر الأقطار التابعة للتمدين الاسلامى. وليست الغاية من هذا التسجيل مجرد الاحتفاظ بتلك الألحان والأغانى، وإنما الغاية منها

دراسة موسيقى هذه الألحان ، وهذه الأغانى بكلياتها ، وجزئياتها ، والمقارنة بين موسيقى النوع الواحد فى الأقطار المختلفة ، توصلا إلى نتائج علمية دقيقة .

ولقد أتيح للجنة التسجيل سماع قطع موسيقية ، واختيار ألحان ذات أهمية خاصة ، من الفرق الموسيقية الآتى بيانها : -

أولا - من الفرق الموسيقية الموفدة إلى مصر :—

١ - فرقة مراكشية .
٢ - فرقة عراقية .
٣ - فرقة تونسية .
٤ - فرقة جزائرية .
٥ - فرقة سورية .
٦ - فرقة تركية .

ثانياً - من الفرق المصرية :—

١ - فرقة من المعهد الملكى للموسيقى العربية .
٢ - فرقة من مغنيات « عوالم » القاهرة .
٣ فرقة طبل ومزمار بلدى .
٤ - فرقة من العازفين بالأرغول مع الغناء البلدى .
٥ - فرقة مغنين ريفيين من الفيوم .
٦ - فرقة سودانية .
٧ - ألحان مصرية ، وأدوار قديمة رؤى تسجيلها للاحتفاظ بها .
٨ - ألحان مصرية لملحنين حديثين .

ومن الألحان الدينية :—

١ - فرقة المولوية .
٢ - طريقة الذكر الليثى .
٣ - ألحان الكنيسة القبطية .

وبلغ مجموع الاسطوانات التى سجلها المؤتمر ثلثمائة وخمسين تسجيلا . وهذه الاسطوانات المسجلة ، محفوظة بعناية فى أماكن خاصة ، لا يسمح لأحد سماعها ، اللهم إلا نفراً قليلا من الأخصائيين الفنانين ، الذين ينتظر من سماعهم لهذه التسجيلات فائدة للموسيقى العربية .

وكذلك غير مباح للجمهور الحصول على هذه الأسطوانات بطريق الشراء ، إذ هناك تعاقد بين الحكومة ، وبين الشركة التى قامت بتعبئة هذه الأسطوانات ، يمنع الطرفين من الاتجار بها .

فلم تبق إذن وسيلة للجمهور المتعطش إلى سماع هذه التسجيلات ، إلا عن طريق الأذاعة العامة ، بواسطة محطة الأذاعة .

ولما كان الغرض من إذاعة هذه الأسطوانات ، ليس مجرد الاستماع بالطرب ، وتشنيف الآذان بالسماع ، وإنما الغرض الأول منها نشر الموسيقى العربية الصحيحة بين جمهور كبير ينشد الثقافة ، ويتطلع إلى معرفة تلك الموسيقى ؛ فقد تقرر أن تكون إذاعة هذه الأسطوانات مصحوبة بمحاضرات . وتعليقات ، تبين طابع تلك الموسيقى ومميزاتها حتى تتم الفائدة المرجوة من إذاعتها .

وستجرى هذه الأذاعة بتقسيم هذه الأسطوانات إلى مجاميع صغيرة ، متناسبة فى اختيارها تناسباً فنياً . وذلك بتبويبها تبويباً ، إما أن يكون مرتبطاً بنوع بلد الفرقة الموسيقية أو بأساليب التأليف الموسيقى ، أو نوع الآلات الموسيقية .

وسيراعى فى اختيار هذه المجاميع الصغيرة مناسبتها - طبعاً - لما هو مقرر لها من الوقت فى الأذاعة .

وأرجو أن أكون قد أعطيت بهذه المحاضرة القصيرة ، فكرة عامة عن مؤتمر الموسيقى العربية ، ولجنة التسجيل فيه ، وهى التى قامت بتسجيل تلك الأسطوانات . وأن أكون قد مهدت لسلسلة الأذاعات المقبلة التى ستسمعونها قريباً إن شاء الله . ؟

النشيد القومي الرسمي

لما رأت وزارة المعارف حاجة البلاد إلى نشيد قومى رسمى يتغنى به فى المناسبات الدولية ، والمواسم القومية ، عهدت إلى الدكتور محمود احمد الحفنى . مفتش الموسيقى بها ، الفحص عن هذا الموضوع وتقديم تقرير عنه .

وقد صادف هذا التكليف هوى من نفس الدكتور حمله على أن يلم فى تقريره بتاريخ واجز سريع الوصول إلى الفهم عن الأناشيد القومية ، قديماً وحديثا .

وكانت «الموسيقى» أولى من دق البشائر بهذا النبأ العظيم ، ونشرته على أهل هذا الوادى*.

ومن دواعى السرور أن نال ذلك التقرير عناية أولى الأمر ، واختصه معالى وزير المعارف برعايته والموافقة عليه .

ولقد تجلى أثر هذه العناية فى القرار الوزارى الذى ننشره فيما يلى ، أثرا من مفاخر الوزارة الكريمة ، وباكورة لمجهود «الموسيقى» المثمر إن شاء الله .

قرار وزارى

بتأليف لجنة لوضع شروط مباراة لنظمه وتلحينه

أصدر حضرة صاحب السعادة الأستاذ احمد نجيب الهلالى بك وزير المعارف القرار التالى :

نظراً لما للأناشيد القومية من الأثر القوى فى إظهار جلال الأمة . والتنويه بعظمتها ، وإيقاظ شعور الشعب حين يتناشدها ؛ والحاجة إلى نشيد من هذا النوع يلقى فى المناسبات القومية والدولية . أسوة بالدول المتحضرة .

وبما أنه لايوجد لمصر فى الوقت الحاضر نشيد قومى معترف به رسميا مما تتعين معه المبادرة لسد هذا النقص بتشكيل هيئة يعهد اليها وضع شروط مباراة عامة لاختيار نشيد يحقق أغراض الأناشيد القومية .

قرر

المادة الأولى — تشكل لجنة من :

حضرة صاحب العزة أحمد لطفى السيد بك مدير الجامعة المصرية رئيساً .

حضرات الأستاذ خليل مطران بك ، الأستاذ على الجارم المفتش بالوزارة ، الدكتور محمود احمد الحفنى مفتش الموسيقى بالوزارة ، عبد الله سلامة أفندى مفتش التربية البدنية بالوزارة . أعضاء .

المادة الثانية — تكون مهمة هذه اللجنة وضع شروط مباراة عامة بين الشعراء والموسيقيين لنظم وتلحين نشيد قومى يكون صالحا للاعتراف به رسمياً .

المادة الثالثة — تعين جوائز مالية تمنح على الوجه الآتى :

«ا» ٥٠ جنيها مصريا يمنحها الفائز الأول فى نظم النشيد الذى يعترف به رسميا .

«ب» ٣٠ جنيها مصريا يمنحها الفائز الثانى .

«ج» ٢٠ جنيها مصريا يمنحها الفائز الثالث .

«د» ٥٠ جنيها مصريا يمنحها الفائز الأول فى تلحين النشيد الذى يعترف به رسميا .

«ه» ٣٠ جنيها مصريا يمنحها الفائز الثانى .

«و» ٢٠ جنيها يمنحها الفائز الثالث .

المادة الرابعة — على وكيل الوزارة تنفيذ هذا القرار

* راجع العدد الرابع من «الموسيقى»

ثمن إمضاء فردى

كان الموسيقار فردى ، بعد أن ذاعت شهرته وأصبحت عالمية موضع اهتمام جامعى تواقيع مشاهير الرجال ، لما عرف عنه من كراهيته السماح بتوقيعه لأىٍّ كان

وقد حدث أنه بينما كان نازلا فى أحد الفنادق إذ تهجم عليه متطفل يلح فى الحصول على إمضائه رغم ما نبهه إليه صاحب الفندق من شدة مقت الموسيقار لهذا الأمر ، وأنه سيرفض طلبه بتاتا . ولكن ما كان أشد دهشة هذا الرجل عندما أظهر فردى استعداده لأجابة طلبه قائلا له :



« ليكن ما تريد ، وما دمت تحسب لأمضائى قيمة كبيرة فلا بد لك ، لكى تحصل عليها ، من تضحية بسيطة »

فأجاب الرجل : وما هى ؟

وبدلا من أن يجيبه الموسيقار . قصد توّاً نافذة الغرفة وأطل على الشارع حيث كان يجلس على قارعة الطريق شيخ مقعد ، فأومأ إليه بالصعود إلى غرفته ، فلما حضر قال له الموسيقار : « إن لدىّ ضيفا يصر على منحك مائة ليرة » ثم أشار إلى طالب الأمضاء بالدفع ، فلم يسعه إلا تنفيذ رغبة الموسيقار . وتناول فردى قصاصة من الورق ليوقع عليها ، وهو يسائل زائره :

ومن تكون أنت ؟

أنا ، الكونت ساندسو .

ـ أنت ، كونت أيضا ! إذن ليس كثيرا عليك أن تمنح هذا الرجل مائة ليرة أخرى

فنفح الرجل الشحاذ مائة ليرة بوجه عبوس ، وحصل على إمضاء فردى ، وكانت السعادة للمقعد المسكين

رآسة الفرقة

أخطأ أحد الضاربين بالطبلة استعمال تلك الآلة أثناء اشتراكه فى عزف إحدى القطع الموسيقية مع فرقة كبيرة العدد ، فاستشاط رئيس الفرقة غيظا ، وخاطبه فى حدة ، قائلا :

« ويلى ، ماذا أفعل لك ! ، أنت تعلم أن الطبلة أسهل الآلات استعمالا . فأذا كانت حتى هذه تخطىء استعمالها ، فقل لى أى عمل أسهل من هذا يمكننى إسناده إليك فى الفرقة ؟ »

فأجابه الموسيقى « رآستها »

تحتفظ بنواة الكريز

زارت إحدى السيدات الموسيقار الفرنسى جونود فرأت فى غرفته . وكان قد انتهى إذ ذاك من تناول فطوره فيها ، نوى فاكهة الكريز ملقى بجانب المدفأ . فالتقطت السيدة

إحداها بسرعة مدهشة دون أن يراها الموسيقار وأخفتها فى قفازها ، وبعد حين ، حيث كان جونود يرد الزيارة للسيدة المذكورة ، عرضت عليه فى فخار هذه النواة ، وقد رصعتها بالثمين من الذهب وأحجار الماس ، قائلة له :

« ما أكرم هذا الأثر الذى هو فضلة موسيقارنا العظيم ! »

وما كان أشد دهشتها عندما علمت أن الموسيقار لا يأكل هذه الفاكهة مطلقا ، وأن ما يأتى منها على مائدته يكون من حظ خادمه

حلاق اشبيلية

اقتربت حفلة الكرنفال وأصبح المتعهد فى موقف حرج فطلب إنجاز أوبرا على أسرع وجه .

من أجل هذا احتبس فى بيت روسينى كل من : روسينى الموسيقار ، واستربينى الشاعر ، والقائمين بكتابة الألحان ، والعازفين ، والمغنين ، فكان روسينى يتسلم أوراق كاتب الشعر ، وما جفّ مدادها ، وما يلبث أن يتناول المغنى زامبونى أوراق النوتة ، بعد عمل التلحين ، وما جف مدادها أيضا ، وعلى هذا النحو ، انتهت كل هذه الأوبرا الخالدة فى خلال ثلاثة عشر يوما .

عندئذ تنفس الموسيقار الصعداء ، وكان لم يبرح غرفته طول الوقت ، وإذ رأى لحيته وقد طال شعرها بشكل مخيف قال :

عجباً ، لقد أغفلت لحيتى هذا الزمن وأرسلتها، ولو التفت إليها لأغفلت حلاق أشبيلية

حسن العرض

حضر أحد الموسيقيين الفضوليين إلى ماسينيه ، وكان الموسيقار الأول فى فرنسا ، يعرض عليه أول أوبرا من تلحينه وقال له :

« أنت تعلم أن موليير قد اتخذ له امرأة عجوزا كان يعرض عليها كل مؤلفاته قبل إخراجها على المسرح ، وذلك لاعتقاده بأن كل ما يعجبها سيعجب الجمهور . لذلك قررت أنا أن أعرض عليك كل ما ألحنه لاعتقادى أن كل ما ينال رضاءك ينال رضاء الجمهور أيضا »

فأجابه الموسيقار :

« هذا تواضع منك ! ، تواضع كبير ! ولكن بما أنك لست موليير فاسمح لى أن أعتذر من شرف أن أكون امرأتك العجوز ! .



الصوت الانسانى فى دور الشيخوخة

دور الشيخوخة هو الدور الذى تستبين فيه السن ، ويتجلى الشيب ، ويتخطى الخمسين إلى نهاية العمر ، وفيه تأخذ القوى العامة فى الضعف . ذلك بأن كبرة السن تؤثر فى جميع أعضاء الجسم كما تؤثر فى الصوت . وزمن الشيخوخة يتعذر تحديد بدئه . فكثيراً ما نشاهد شبانا ظهرت عليهم علامات الشيخوخة ، وشيوخا متمتعين بقوة الشباب . والسر فى محافظة الأنسان على فتوة جسمه وقوة أعضائه لمدى أوسع من المعتاد ، هو مراعاته الأحوال الصحية فى الحياة . وعدم إغفاله الرياضة البدنية . وعلى العكس .

كل ما يسرى على أعضاء الجسم من التأثيرات يسرى على الصوت ، فكما سبق أن قررنا أن الأنسان بانتقاله إلى دور البلوغ ، وسلوك جسمه سبيل النضوج يحدث له تغيير فى الصوت يلازم هذا الانتقال ، كذلك نقرر أن الجسم فى دور الشيخوخة ، وقد أخذت قواه فى الاضمحلال ، يلازمه التغيير الثانى فى الصوت . ولهذا فان من المعتقد أن الأنسان يبدأ ضعف صوته بدخوله فى دور الشيخوخة ويمكن تحديد ذلك إجمالا بعجز الجهاز التناسلى عن القيام بوظيفته الطبيعية ، وهو مايسمى بسن اليأس ، الذى ينقطع فيه حيض المرأة ، وفى هذا الدور تسبق المرأة الرجل عادة ، إذ يحتفظ الرجل بقواه حتى سن الستين تقريباً .

ومع ذلك فليس هذا قاعدة لازمة ، فكثيراً مايتعدى الرجال والنساء منطقة هذه السن مع استمرار أصواتهم على المحافظة على جمالها ورونقها بل وقوتها ، وتكون المحافظة على الصوت فى هذه الحالات راجعة إلى تدريب الصوت تدريباً فنيا صحيحا ، وصيانته صيانة صحية ، على أن هذين العاملين وإن كانا أساسيين فى المحافظة على الصوت . فهما متعلقان كذلك بالقوة العامة للجسم كما سبق ذكره .

وقد ظهر من المغنين من استطاع المحافظة على مكانته الأولى فى الغناء ، وظل متربعاً على قمة شهرته بعد أن جاوز الستين من العمر ، ومنهم من استمر على ذلك وهو فى سن السبعين ، فظل صوته موضع الأعجاب وحسن التقدير . وليست هذه الظاهرة قاصرة على مغنى أو مغنيات دولة دون أخرى ، أو زمن دون آخر ، إنما قد تتوافر فى جميع البلاد والأزمان .

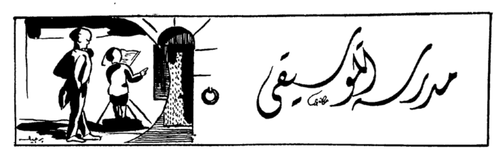
وعلى العموم يصيب صوت المرأة بمجرد وقف الحيض بعض ظواهر صوتيه : فالمنطقة الصوتية تصغر عما كانت

عليه أولا سيما من ناحية الأصوات المرتفعة ، ويقل حسن اللون الصوتى نوعا ، وتفقد الأصوات المرتفعة شبعها فتصبح حادة . وعندما تتقدم المرأة فى السن إلى أبعد من ذلك . فان منطقة صوتها قد تنخفض فتنزل فى منطقة الأصوات الغليظة حتى تشبه فيها صوت الرجل .

وكذلك الرجل بدخوله فى هذا الدور تقل شدة صوته ، كما تضيق منطقة أصواته الغليظة التى تسمى فنيا بالأصوات الصدرية، وتزيدمنطقة أصواته الوسطى، والأصوات المرتفعة التى تسمى فنيا أصوات الرأس . وقد يبلغ أحيانا أن صوت مغن من نوع الباريتون — الصوت المتوسط فى الغلظ للرجال — قد يصير تينورا — الصوت الحاد للرجال —

وهذا التغيير الصوتى فى هذه السن سواء فى المرأة أو الرجل أساسه تحويل تشريحى « أنا تومى » يقع فى أعضاء الجهاز الصوتى . فضعف الصوت ناشىء مما يحصل من الضعف التدريجى فى القوى الحيوية وانخفاض الضغط التنفسى . ومن أن النسيج المرن للحنجرة وعضلاتها يقع تحت تأثير التحول الضمورى ، حتى أن العضلات لاتستطيع خدمة الحبال الصوتية بقوتها الأولى فتحافظ على درجة واحدة من التوتر ، ولذا يظهر فى الصوت رعشة أشبه بالرعشة التى تظهر فى اليدين فى هذه السن .

أما التفسير الطبى لانخفاض صوت بعض السيدات حتى يشبه صوت الرجال ، فهو أن الغشاء المخاطى لجميع التجويفات الصوتية يكون محتقنا « مملوءا بالدم » فيتسبب عن ذلك غلظ الحبال الصوتية ، فتنخفض الأصوات الصادرة عنها ، كما تنخفض كل المنطقة الصوتية ، فتقل من جهة الحدة وتزيد من ناحية الغلظ .



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس التاسع

تتمة اشارات الاختصار

أما وقد أوضحنا فى الدروس المتقدمة إشارات الاختصار الخاصة بتدوين العلامات الموسيقية ، وشرحنا كذلك بعض الأشارات الخاصة بمحاسن اللحن ، وحليته ، وزخرفه ، فأننا سنوضح اليوم بعض إشارات أخرى خاصة بالأداء . وهذه الأشارات لا صلة لها بالعلامات الموسيقية من حيث زمنها ، ولا ترتيب تعاقبها ولا زخرفها ، كما هو الشأن فى الأشارات التى تقدم ذكرها ، إنما هى إشارات تساعد العازف على حسن الأداء ، ووضوح الطريقة التى يجب أن يكون عليها التوقيع . والمقطوعات الموسيقية كقصائد الشعر ، وقطع النثر ، تتفاوت فيها طرق الأداء وفاق اختلاف الناس ، وهذه الأشارات التى نتحدث عنها فى هذا الدرس هى من مستحدثات الموسيقى وميزاتها لتوحيد طرق الأداء ، حتى يكون التوقيع محققاً للغرض الذى قصد إليه واضع اللحن .

وهذه الأشارات على نوعين :

ا ـ إشارات هى رسوم توضع فوق ، أو تحت علامة . أو مجموعة من العلامات الموسيقية .

ب ـ إشارات هى فى الحقيقة كلمات أجنبية أو حروف مختصرة لهذه الكلمات للدلالة عليها .

فمن الأشارات الأولى : ما هو خاص بعلامة موسيقية واحدة ، ومن هذه ما يستعمل للشدة ترسم هكذا : — > ^ >

ومن الأشارات ما يجرى مفعوله على مجموعة من العلامات الموسيقية ، ومن بينها الأشارتان

< >

فأما الأشارة الأولى (اليمنى) فتدل على التدرج من اللين « الضعف » إلى الشدة « القوة » وأما الثانية (اليسرى) فتدل على العكس أى التدرج من الشدة إلى اللين .

أما الأشارات الأخرى ، وهى الكلمات أو الحروف المختصرة من كلمات أجنبية فتدل على بيان درجة مخصوصة من الشدة أو اللين ، والأشارات الأساسية منها ثلاث هى :

كلمة « *Forte* » ودلالتها بشدة واختصارها الحرف *f*
« « *Mezzo* » « بتوسط « « *m*
« « *Piano* » « بلين « « *p*

وقد يجمع بين كلمتين ، أو حرفين . من هذه الثلاث للدلالة على درجة معينة من الشدة واللين . فمثلا :

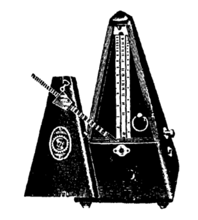
ff	معناها	« *Fortissimo* »	ودلالتها	بمنتهى الشدة
pp	»	« *Pianissimo* »	»	» اللين
mf	»	« *Mezzoforte* »	»	بشدة متوسطة
mp	»	« *Mezzopiano* »	»	بلين متوسط

وحسب المبتدىء هذا القدر من هذا النوع . من العلامات .

وهناك نوع آخر من العلامات خاص بحركة الايقاع من ناحية السرعة ، والبطء .

وأول ما يصادف العازف من هذه العلامات ، علامة قد توضع أعلى القطعة من جهتها اليسرى وهى مؤلفة من معادلة بسيطة ، أحد حديها علامة موسيقية ، والآخر رقم حسابي يكتب فى النوتة عادة بالرقم الفرنجى هكذا مثلا ♩ = 72 فيكون معناها أنه يجب فى عزف المقطوعة الموسيقية التى تعلوها هذه الاشارة مراعاة أن تكون سرعة العزف بحيث تؤدى ٧٢ علامة من علامات ربع الزمن الكامل (النوار) فى الدقيقة الواحدة .

ولقياس ذلك بالضبط وضع جهاز خاص يسمى بالمترونوم « كما فى الشكل »



وضعه ميلتسل *Maelzel* عام ١٨١٦ وهو عبارة عن بندول كبندول الساعة ، مثبت من أسفله فى الجهاز ، ومركب عليه ثقل يمكن تحريكه بسهولة على البندول إلى أعلى أو إلى أسفل فتبطؤ حركة البندول فى الحالة الأولى وتسرع فى الثانية . ويتحرك هذا البندول المدرج أمام مقياس به أرقام

وللحصول على السرعة المطلوبة فى التوقيع باستخدام هذا الجهاز يحرك الثقل المركب فى البندول حتى يواجه الرقم المطلوب ، وهو فى المثال السابق ٧٢ فيسمع لحركة البندول فى ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ فى الدقيقة وهو المطلوب فى هذا المثال .

وقد تجد أحيانا هذه السرعة بعينها مدونة هكذا .

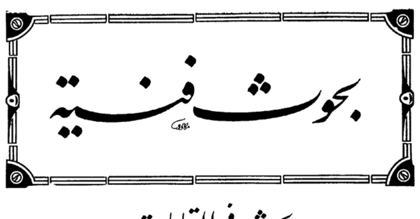
MM ♩ = 72 أو ♩ = 72 *MM*

ومعنى الحرفين الجديدين ، وفاق مترونوم ميلتسل

غير أن هذه الطريقة ليست من السهولة فى الاستعمال بحيث يتيسر استخدامها دائماً وأن تلازم تدوين جميع المقطوعات . والموسيقى المتدرب يمكنه الاستغناء عنها ولهذا استعان الموسيقيون بألفاظ « أجنبية » يضعونها فى مقدمة المقطوعات الموسيقية للدلالة على ما هى عليه من سرعة أو بطء . فالسرعة المتقدمة فى المثال السابق وهى سرعة ♩ = 72 تعتبر سرعة متوسطة ، ويشار إليها بكلمة *Andante* . فأذا كانت الحركة بطيئة استعملت لفظة أخرى مثل *Lento* ومعناها بطىء ، وإن كانت الحركة سريعة استعملت لفظة مثل *Allegro* ومعناها سريع . وتقريبا للفهم يمكن وضع هذه الألفاظ الثلاثة بنسبة بعضها لبعض هكذا

Allegro	*Andanrte*	*Lento*
سريع	متوسط	بطىء

وهناك اصطلاحات لفظية كثيره متعددة خاصة بالسرعة أو البطء تستعمل فى التدوين الموسيقى نفصلها فيما بعد تفصيلا وافيا مكتفين الآن بهذا القدر للمبتدئين .



بحث فى المقامات

للأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

نهفت الاتراك

ورد ذكر هذا اللحن فى الرسالة الشهابية ضمن الألحان التى تستقر على اليكاه ولكننا لم نعثر بين البشارف والمعزوفات التركية القديمة على شىء من هذا اللحن لأن لحن النهفت المعروف الآن هو من الألحان التى تستقر على العشيران ويشمل أرباعاً شرقية فى حين أن نهفت الأتراك الذى نحن بصدده لا يحتوى على شىء من هذه الأرباع ويمكن للآلات الغربية عزفه بسهولة لأنه مطابق للديوان الأفرنجى الكبير « الماجور » مصوراً على اليكاه وبعبارة أخرى هو ديوان صول الكبير بعينه

ويظهر أن بعض المعاصرين من الأتراك تحت تأثير الطابع الأفرنجى الذى أدخل على موسيقاهم قد أخذوا يعيدون إحياء هذا اللحن فقد ألف منه نبيل بن اسماعيل حقى بك والكابتن رضا زاده أغانى ومعزوفات غاية فى الأبداع مع جلاء الروح التركية فيها

***

يتركب لحن نهفت الأتراك من النغمات الآتية :

يكاه • عشيران • قرار نهفت • راست • دوكاه • بوسليك • حجاز • نوى للمرتبة الاولي

وأبعاده ١ ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ١/٢ بالبعد الكامل تون

فصيلة اللحن :

هذا اللحن ليس من الألحان العربية ولهذا يمكننا أن نقول إنه من فصيلة العجم

تكوين اللحن :

بالجمع المتصل كما يأتى :

العقد الأول : ذو أربع عجم على اليكاه ـ ثم فاصل طنينى

العقد الثانى : ذو أربع عجم على الدوكاه

ومثل ذلك للمرتبة الثانية

الاجراء :

يغلب الدخول إليه من العقد الثالث بالنوى ويستقر على اليكاه أو النوى من أعلى دون لمس الحساس « الحجاز »
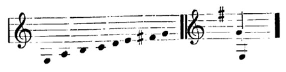
معادله من الالحان :

الماهو المصور على اليكاه . ويعادله من الألحان الأفرنجية « صول ماجور »

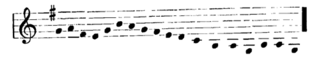
شخصية اللحن :

تقوم على إظهار لحن الماهور على اليكاه أو النوى

تدوين اللحن :



طابع اللحن :



***

شد عربان

لحن عربي من فصيلة الحجاز (القديم طبعاً) ونغماته الأصلية كما يأتى :

يكاه · قرار تيك حصار · كوشت · راست · دوكاه · سيكاه · حجاز · نوى ـ المرتبة الاولي
وأبعاده ٣/٤ ٥/٤ ١/٢ ١ ٣/٤ ٥/٤ ١/٢ مقدرة (بالتون)

تكوين اللحن :

بالجمع المنفصل الأول (راجع العدد الأول من هذه المجلة) كما يأتى :

العقد الأول : ذو أربع حجاز على اليكاه

العقد الثانى : ذو أربع حجاز على الدوكاه — ثم فاصل طنيني

ولكن كما أوضحنا فى الأعداد السابقة قد طغى لحن الحجاز المحول عن كرد على الحجاز القديم وحل محله بين معاصرينا ولذلك تغيرت نغمات هذا اللحن وفقد الأرباع الشرقية وأصبح من السهل للآلات الغربية عزفه وتحولت نغماته كما يأتى :

بكاه · قرار حصار · كوشت · راست · دوكاه · كرد · حجاز · نوى · للمرتبة الاولى
وأبعاده ١/٢ ٦/٤ ١/٢ ١ ١/٢ ٦/٤ ١/٢ مقدرة (بالتون)

وبذلك أصبح لحن شد عربان عبارة عن لحن الحجاز كار مصوراً على اليكاه أو النوى وفقد ميزته العربية واستعاض بها صبغة تركية

الاجراء :

يبدأ العمل من العقد الثالث بالنوى غالباً
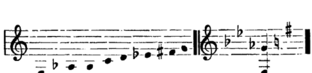
شخصية اللحن :

تقوم على اظهار النواثر على الراست
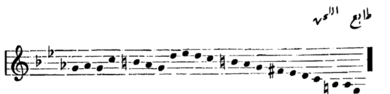
معادله من الالحان :

الحجاز كار مصوراً على اليكاه . ويعادله من الالحان الافرنجية ديوان دو الصغير الانسجامى بختام على الغماز مع عمل حساس لهذا الختام وبعبارة أخرى يعادله (دومينور هارمنيك) ويحول إلى (صول مينور هارمونيك) خصوصا عند الختام

تدوين اللحن :



طابع اللحن



افتراق الالحان عن بعضها فى التسمية :

قبل ذكر الملخص أرى من واجبى أن أقول كلمة فى طرائق تسمية الألحان توحيداً للفهم ومنعاً من الالتباس فى التعبير

تقسم الألحان إلى أربعة أنواع مختلفة :

١ ـ ألحان تمر بالنغمات الأصلية وتختلف فى الاستقرار على هذه الدرجات وهذه تسمى باسماء الدرجات التى تستقر عليها ويمكن أن نسميها ونعبر عنها بالمقامات كمقام اليكاه ومقام الراست الخ

٢ ـ ألحان تستبدل فيها بعض النغمات الأصلية .

(١) إذا تغيرت فيها نغمة واحدة سميت باسم النغمة المستجدة ولا يجوز تسميتها باسم المقام بل تسمى لحناً كلحن الصبا ولحن الكرد ولحن الحجاز « القديم » .

(ب) إذا تغيرت فيها نغمتان أضفنا اسم النغمة الثانية المستجدة عقب الاسم الأول كلحن حجاز كرد وصبا بوسليك الخ . وهلم جرا

٣ ـ ألحان تختلف فى الأجراء كورود لحن آخر بكثرة بارزة فى سيرها وهذه توصف باسم اللحن البارز فيها كلحن بياتى عجمى

٤ ـ ألحان تصور عل غير مقاماتها وهذه توصف معرفة بما صورت به كلحن صبا الحسينى أو صبا على الحسينى وحجاز النوى أو حجاز على النوى

ملخص ألحان اليكاه
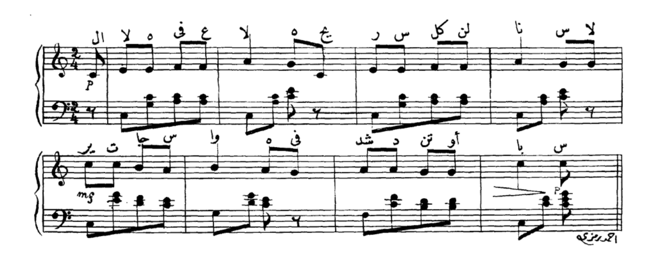
الدرجات أو النغمات								اسم اللحن	ملاحظات
يكاه	عشيران	عراق	راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوى	مقام اليكاه	له حساس عند الاستقرار
»	»	»	»	»	»	»	»	مقام النوى	يستقر على النوى أو على الدوكاه وبعضهم يعمل له حساس مستمر
»	»	»	»	»	كرد	»	»	لحن نوى كرد	كسابقه
»	»	»	»	»	بوسليك	»	»	» » بوسليك	»
»	»	قرار عجم	»	»	سيكاه	»	»	» » عجم	»
»	»	»	»	»	كرد	»	»	» حفزا	
»	»	»	»	»	»	حجاز	»	» سلطانى يكاه	
»	قرار حصار	قرار نهفت	»	»	»	»	»	» شد عربان	
»	عشيران	»	»	»	بوسليك	»	»	» نهفت الاتراك	
»	قرار تيك حصار	»	»	»	سيكاه	»	»	» » العرب	

الأناشيد



مقطوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

نظم وتلحين الاستاذ أحمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب



الله في علاه ... يحرس كل الناس

لا يرتجى سواه ... في شدة أو باس

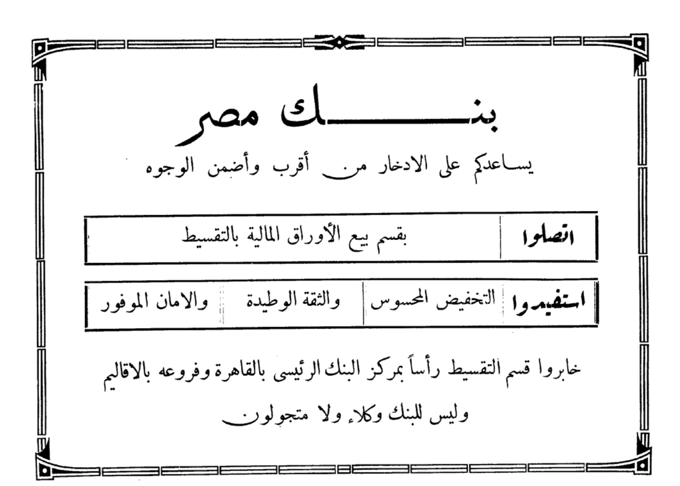


منظومات الثقافية الموسيقية
وزارة المعارف العمومية

ألف اللحن الاستاذ أحمد خيرت
وضع الهارمونى الاستاذ محمد حبيب

هل تعلمون تحيتى عند الحضور إليكم
أنا إن رأيت جماعة قلت السلام عليكم

نظم الاستاذ الحاج محمد الهراوى

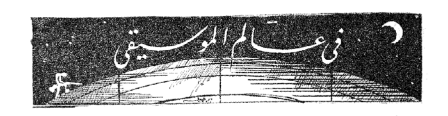


من ادارة المجـــلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام تعلن إدارة المجلة استعدادها
لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى
نظير مبلغ ٢٢ مليما عن كل عدد خالصة أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول أكتوبر القادم

تطلب « الموسيقى » فى السودان من حضرات

الخرطوم : الخواجة نيقولا دمترى كاتفانيدس صاحب مكتبة البازار السودانى
« : الخواجه زكى جرجس بطليموس
واد مدني : كمال ميخائيل غالي افندى
ام درمان : عطا الله جبره افندى



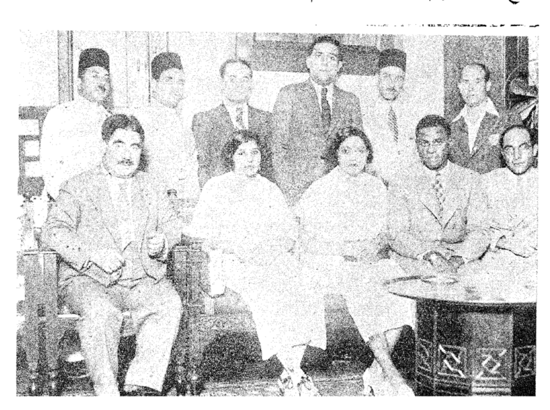
ولى عهد زنجبار

تفضل حضرة صاحب السمو الأمير ولى عهد زنجبار وحرمه المصون وزوج شقيقه بزيارة المعهد الملكى للموسيقى العربية فى مساء يوم الخميس ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥

وقد استقبله فريق من رجال المعهد فطافوا به أنحاء الدار يشرحون له نبذا من حياة المعهد ومجهوده .

وقد تفضل سموه فأظهر ارتياحه لما شاهده وأثنى على جهود القائمين بأمر المعهد ثم أخذت للجميع الصورة الفوتوغرافية المنشورة تحت هذا الكلام .

وقد شيع ، كما استقبل بمظاهر التجلة والاحترام .



الجالسون من اليمين : دكتور الحفنى ، سمو الأمير فحرمه فزوج شقيقه ، فالأستاذ صفر على

فى تركيا

كانت الحكومة التركية . قد استدعت اليها الأستاذ « برفسير هندمت » الموسيقار الألمانى الكبير ، أحد أعضاء مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بمصر عام ١٩٣٢ . لينظر فى إصلاح الموسيقى التركية ووسائل تعليمها .

وقد أدى الأستاذ مهمته وكتب فى ذلك تقارير قيمة كان من نتائجها أن استدعته الحكومة التركيه مرة أخرى لتطبيق القواعد التى ضمنها تقريره والأخذ فى تنفيذها .

العيد المئوى

للموسيقار كاميل سان سين

لا يزال بين الأحياء كثيرون ممن عاصروا الموسيقار الكبير كاميل سان سين إذ لم يمض على وفاته ببلاد الجزائر أكثر من أربعة عشر عاما

وقد وافانا البريد الأوربى الأخير ، انه بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد هذا الموسيقار ، أحيى السير هنرى وود حفلة تذكارية كبيرة عزفت فيها موسيقاه

وهو فى نشأته الموسيقية صورة من موزار ، استطاع وهو فى الخامسة من عمره أن يجيد عزف مقطوعات قيمة حتى أنعم عليه بوسام تقديراً لنبوغه

وقد سجلت حياته صفحة خالدة فى تاريخ هذا الفن إذ كان مؤلفاً مجيداً وعازفا ماهراً

و « الموسيقى » تشترك مع العالم الموسيقى فى إحياء العيد المئوى لهذا الموسيقار سيما وانه كان من المعجبين بالموسيقى العربية مشغوفا بسماعها ، محباً لها ، دائباً على الاتصال بأعلامها فى مختلف الأقطار .

بيان لطلبة المعهد

على الطلبة المستجدين الراغبين فى دراسة الآلات أن يحضروا إلى دار المعهد فى تمام الساعة الرابعة من مساء يوم الخميس ١٩ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ لتحديد لياقتهم للالتحاق بمدرسة المعهد .

تقرر أن يبتدىء امتحان الدور الثانى لمن لهم الحق فيه من الطلبة المنتسبين لمدرسة المعهد فى تمام الساعة الرابعة من مساء يومى ٢١ ، ٢٢ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

وتقرر أن يبدأ امتحان الطلبة المستجدين الراغبين فى الالتحاق بفرقة الاصوات فى تمام الساعة الرابعة من مساء يوم ٢٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وستبدأ الدراسة بالمدرسة للجميع من يوم السبت ٢٨ من سبتمبر سنة ١٩٣٥

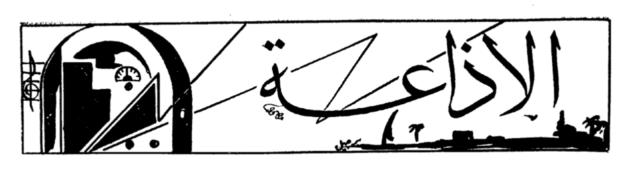
نسيم الصباح

أهدى إلينا الأساتذة الأفاضل (فليفل إخوان) معلمو الانشاد العربى فى المدارس الأميرية ، ورئيسا جوقة موسيقى الأفراح الوطنية فى بيروت الجزءين ، الأول والثانى من « نسيم الصباح » والأناشيد والمحفوظات العربية والفرنسية المصورة (الحضانة . التجهيزى . الاعدادى . الابتدائى) التى قررت (مديرية المعارف العامة والفنون الجميلة) تدريسها بمدارسها الرسمية وفقا للنهاج الحديث .

وهذه المجاميع من جمع وتلحين وتنقيط الأساتذة الأجلاء « فليفل إخوان » .

وقد تصفحناها فألفيناها تجمع إلى براعة الشعر وروعته عذوبة اللحن وحلاوته ، ولا بدع فان أصحابها أساتذة الأنشاد العربى فى « الكونسير فاتوار » وهم مؤسسو الموسيقى الوطنية فى بيروت .

فنشكر للأساتذة الفضلاء هديتهم ، ونثنى على حميد جهودهم ونتمنى أن يقتنى هذه الأناشيد والألحان أهل الموسيقى ومن يتصل اليها بسبب فى جميع الأقطار العربية ليعم نفعها وتنتشر فائدتها .



للناقد الفنى

حفلة إصلاحية الأحداث

ضلت به الطرق ، وضاقت به السبل ، واختلطت عليه المسالك . وأحاطت به المهالك ، وقذف به المجتمع إلى واد مظلم من البؤس والضنى ، حتى تلقفته الحكومة وافتتحت له « إصلاحية الأحداث » بالجيزة ، تقوّم فيها ما اعوج من خلقه ، وتمهد له ولأمثاله طرق الحياة الصحيحة . وقد أعدت لهم الحرف المختلفة ، والصناعات المتنوعة ، ولم يفتها أن يكون من بينهم فئة تحمل رسالة الموسيقى وتؤديها كأحسن ما يؤديها محترفوها فى غير الأصلاحية

ولقد سمعنا موسيقى أحداث الأصلاحية فى حفلة عامة دعى إليها كبار رجال الدولة وأذيع برنامجها بالراديو ، فكان لنا فيها نصيبا الاستماع والاستمتاع .

ولقد أراد القائمون بأمر هذه الحفلة أن يتموا سرور هؤلاء الغلمان ، ويكملوا عليهم السعادة والصحة ، فأوفدوهم جميعا إلى الاسكندرية ليتمتعوا فترة من الصيف بالاستحمام واجتلاء محاسن الشمس والبحر والرمل . فعسكروا فى شاطىء « سيدى بشر » حيث أقيمت الحفلة بعد ظهر يوم الجمعة ٦ سبتمبر ، فكانت حفلة رياضية موسيقية .

ولما كان هؤلاء يعيشون حياة عسكرية ، ويقيمون فى خيام ، فقد افتتحت حفلتهم برفع العلم وتحيته على نغمات الموسيقى ، ثم قام بعد ذلك أحد الغلمان واسمه « مصطفى مرسى يونس » وألقى كلمة الأصلاحية فى تؤدة واتزان وجرأة . انقسم اللاعبون إلى فرقتين ، قامت الأولى ببعض الألعاب السويدية ووقعتها الموسيقى معها فكان التمرين الأول من مقام « الجهاركاه » والثانى من مقام « النهاوند » . وقامت الثانية بتوقيع بعض الألعاب السويدية أيضا فى تمرينين مع الموسيقى ، الأول من مقام « حجاز » والثانى من مقام « جهاركاه » ثم عزف مارش « أبردين » بالموسيقى (القرب)

وجاءت بعد ذلك الفرقة المخصوصة فى أربعات مع الموسيقى ؛ وقامت بتمرينين (بالكلبز) مع مارش بدران فى التمرين الأول ومع لحن من مقام « راست » فى التمرين الثانى . ثم لعبت تمرينات أخرى بالأعلام الحمراء والخضراء على موسيقى « القرب » فى صفوف تجتمع ثم تفترق ثم تعود فيتألف منها أشكال هندسية

وقامت بعض الفرق برقص بالبيارق على « وحدة » سريعة مع الموسيقى النحاسية ورقص اسكتلندى على « وحدة » سريعة مع موسيقى القرب ، كما لعبت تمرينات أخرى بالبنادق والعصى على الموسيقى النحاسية حيث عزفت مع هذه التمرينات « مارش عباس »

وحدثنا المذيع بعد ذلك عن هذه الفرق حينما قامت بتشكيلات على شكل دوائر ونجوم ومثلثات ولعب بالسيوف وضربات وطعنات وإقامة قلاع من الغلمان وألعاب على العقلة وغير ذلك مما يبعث السامع إلى تشوقه لمشاهدتها رأى العين . وكان يتم ذلك والموسيقى تعزف « رقص الغزلان » بالقرب . أما مارش « الاستخفاف بالقانون » الذى عزف بعد ذلك لحقيقة نال منا الأعجاب والاستحسان لما دل عليه عزفه ، ونمت عنه روحه . ففيه الهمجية والخروج على النظام

وتعود بعض الفرق فتسمعنا أنشودة سودانية من مقام « جهار كاه » انطلقت أيدى الناس بالتصفيق لها مراراً . وسمعنا نشيد « زهر الربيع » للصول عبد المقصود محمد فكان جميلا ، وعزفت موسيقى القرب *It is a Long Long Way*

ثم أنشد الجميع نشيد « قد رفعنا العلم » فألفيناه حماسيا حقيقة وهو من مقام « نهاوند » وذلك فى مرورهم العام لتحية الجماهير ، كما أنشدوا نشيد الملك « يحيى الملك ويدوم صفاه » ثم نشيد « فاروق » وأخيراً « اسلمى يا مصر أننى الفدا » . ولما جاء وقت المغرب وكانت الحفلة قد انتهت أو كادت إذا بغلام يؤذن أذان المغرب بصوت شجى ، وإذا بال « بورى » ينفخ فى بوقه « نوبة الصلاة » فيذهب الغلمان إلى « المصلى » لتأدية الفريضة . وبذلك انتهت الحفلة . وقام المدعوون إلى مائدة شاى لم يكن لمستمعى الراديو بالطبع أى نصيب فيها .

ونحن نهنىء حضرة صاحب العزة « حيدر بك » على نجاح هذه الحفلة ، واهتمامه الزائد بالناحية الموسيقية فى الاصلاحية ففيها كل الاصلاح ، ونرجو أن يكون لسكان القاهرة نصيب من هذه الحفلات فلا يحرمون ، على الأقل ، من إعادة هذه الحفلة لهم فيها . وأن يكون ذلك قريباً حتى يلمس الناس جميعاً فضل هذا الجهد الحميد

وفاء ابراهيم عثمان ومحطة الأذاعة ازاءه

انتقلت إلى رحمة الله المرحومة والدة الأستاذ ابراهيم عثمان فسعينا إلى تعزيته وتعزية حضرات إخوته . وبعد أن ترحمنا على الفقيدة ، سار بنا الحديث حتى صرح لنا ابراهيم أنه أصبح فى حل من إلغاء العقد المبرم بينه وبين محطة الأذاعة بمناسبة هذا الحادث فلا يضطر إلى الغناء وهو حزين على فقيدته ، فكان بذلك عند حسن ظننا به وأكبرنا فيه هذا الوفاء . غير أننا رجوناه فى أن يكون معتدلا فى إلغاء بعضه لا كله فأبى . وعدنا فألححنا عليه مع بعض الزملاء . وأخيراً رضى بالاكتفاء بالغاء بعض حفلاته ، وذلك بعد أخذ ورد كبيرين . وفى الوقت الذى كان يجب على المحطة أن تجامله ، بدورها ، إذا بها تذيع علينا ، بعد مضى نحو ليلتين على المأتم ، وصلة من شريط ماركونى المسجل لا براهيم عثمان . فبينا كنت أسير فى ميدان الأزهار بالقرب من منزل آل عثمان إذا بصوت ابراهيم ينبعث من شرفات العمارات المجاورة ، ويدوى فى القهوات والمشارب . فقلت أفما كان جديراً بالمحطة أن تراعى ظروفه الطارئة ، وخطبه الجلل ، فتؤخر هذا الشريط فترة أو تذيع علينا شريطاً آخر لمطرب آخر ، وهم بحمد الله كثيرون ، أو تذيع بعض الأسطوانات وهذه أكثر وأكثر حتى لا يصل إلى ابراهيم صوت نفسه وهو لا يزال يستقبل المعزين ويحمد لهم سعيهم المشكور !!

حقاً لم تدل المحطة على شيء من المجاملة خصوصاً مع « ابراهيم » الذى يبذل عصارة فنه أمام ميكرفونها ويؤدى بغنائه فيها رسالة والده أو رسالة الجيل السابق الذى كان قوامه المجد والفن .

« الهارمونى » فى الذكر الليثى

من بين الاسطوانات التى عبأها مؤتمر الموسيقى العربية اسطوانة عن طريقة « الذكر الليثى » وهو الذكر المنتشر عندنا فى طوائف « الصوفيين » والذى يتجلى فى الموالد وسائر الاحتفالات الدينية

سمعنا هذه الأسطوانة وقد أداها الشيخ « أحمد البساتينى » حيث بدأ الذكر بـ « لا إله إلا الله » وظل الذاكرون يرددونها كثيراً ، وإذا بالشيخ ينشد « يارب بالخير للحبيب محمد » من مقام « الراست » ويستمر هذا الأنشاد المزدوج يردد . ثم يعود الشيخ فينشد : « فبابك مقصود وفضلك زائد » من مقام « بياتى » ويظل المنشدون فى الوقت نفسه يرددون « لا إله إلا الله » بطريقة هى نوع من الـ « هارمونى » التى كثيراً ما أدعو بالباطل أن سبب تأخر الموسيقى الشرقية وضعفها هو خلوها منها . وهانحن نعثر عليها فى غير حقول الموسيقى ونسمعها من غير المشتغلين بالموسيقى . إذن فهى كامنة فى موسيقانا ولكنها فى حاجة إلى التطبيق والمران وهوما جرت عليه وزارة المعارف فى السنين الأخيرة إذ دخلت ألحان أناشيدها المدرسية أنواع من الهارمونى سائغة مستملحة تغنّى بطلاقة ، وأذكر أنى سمعت جانباً منها فى حفلة الأوبرا الملكية فى سنة ١٩٣٣ ، وفى المعهد الملكى للموسيقى العربية سنة ١٩٣٤ ، كما قرأت الكثير منها هنا فى « الموسيقى »

لا مفر منه

تلزمنى صفتى النقدية أن أتابع ساعات الأذاعة لأتبين غثها من ثمينها

وهذه المتابعة قد تصل بالنفس ، بعض الأحايين ، إلى السأم والملل ولكن « مكره أخاك لا بطل » غير أن نفسى ، وهى من أنفس البشر ، سئمت يوماً هذه المتابعة « المحكوم بها عليها » ففرت إلى الهواء تتنفس جواً غير جو الأذاعات الموسيقية

وشاء القدر أن يسوقنى إلى زيارة صديق لى فى جريدة روز اليوسف اليومية ، كنت أمنى النفس بالتحدث اليه فى الشئون العامة ، فأذا بى أصاب بالراديو فى تلك الجريدة أيضاً ، وإذا بالمذياع يتغنى بطقطوقة حجاز لمحمد صادق مطلعها

نورت يا قطن النيل   يا حلاوه عليك ياجميل
اجمعوا يا بنات النيل يالله   دا ملهشى مثيل قطن ماشالله

هنالك أدركت أن الراديو بالنسبة لى كالقضاء لامفر منه أينما أكون يدركنى فلا حول ولا قوة إلا بالله . ولقد آمنت بالقضاء ، فرجعت أدراجى إلى بيتى أستمع للمذياع واؤدى واجبى

رواية تلياك بالراديو

رحم الله التمثيل ، ورحم الله زمانا كان التمثيل ملهاه الاول ، أيام كان المرحوم الشيخ سلامه حجازى يهز الأركان بصوته ويجلجل المسارح بأنشاده وتمثيله الملىء بالروعة والجمال والجلال . وكان ما كان بعد وفاته فقد أفل نجم التمثيل ، ثم عاد إلى أوج عزه ، ورجع فتقهقر وانحدر حتى تردى فى الهوة السحيقة التى يختنق فيها الآن بسبب ما طغى عليه أخيرا من اختراعات وابتكارات فكان منها « السينما » الناطقة والغنائية ، العربية والأفرنجية ، حتى حلت محل التمثيل وشغلت مكانه بجدارة لدرجة أن أصبحت حفلات التميثل التى تقام نادرا إنما تقام لأحياء ذكرى للتمثيل سابقة ، وهذا ما كان الليلة .

شاءت محطة الأذاعة أن تسمعنا طرفا من ذلك التمثيل الذى دالت دولته فهيأت لنا فرقة الأستاذ عبد الله عكاشه ومثلت لنا رواية « تلياك » بن عولس الحكيم فى مساء ٥ سبتمبر فكان سرورنا بأحياء ذكرى الرواية وذكرى الشيخ أكثر من سرورنا بالشجو الذى يملأها . والموسيقى التى تتمشى فى فصولها ، والألحان التى تكسو أشعارها

فالرواية ذات عدة فصول تفيض بالألحان والمواقف

وقد لفت نظرنا منها فى الفصل الثانى اللحن الذى مطلعه :

آه من الزمان الجانى من البكا أشجانى

فقد وجدناه على ضرب « السماعى الثقيل » وملحن على وزن الموشحة « لما بدا يتثنى » كما كان يلجأ كثيرا المرحوم الشيخ سلامه فى روايات كثيرة حيث عرف كيف يستفيد بألحان الموشحات القوية بألباسها الأثواب المناسبة لرواياته . من ذلك لحن فى رواية « عايدة » ذكرنا به صديقنا الأستاذ عز العرب بن على حيث سمعته يردده ذات ليلة بصوته العذب ! ! وما أدراك ما العذب !

إن البقاء الغالى أحسبه شيئا زهيدا

لأن من فى بالى أطلبه أضحى بعيدا

وهو أيضاً على وزن موشحة « عنق المليح » من مقام « الحجاز »

وبالرواية ناحية اجتماعية رائعة فقد تخيل المؤلف أن نار الآخرة قد نصبت وورد اليها أهلها فكان « بليتون » صاحب الجحيم و « أشيرون » بواب الجحيم . فولجها المذنبون زرافات وطوائف فكنا نسمع سعير النار ولهبها وأصوات الاستغاثة فيقول قائل « من هؤلاء ؟ » فيرد عليه « بليتون » قائلا « هؤلاء هم البخلاء » فنسمع أنينهم فى لحن محزن من مقام « النهاوند » يعترفون فيه بما كانوا عليه فى حياتهم من بخل وتقتير ، وكيف كانوا يحرمون أنفسهم وذويهم ، ويزرعون الخصومات بين الأخوة والأهل ويعيشون فى أمتهم عالة عليها

وسمعنا طائفة أخرى قيل عنها إنها طائفة « المتكبرين » الذين يضربون فى الأرض كبراً وتيهاً فكان أنينهم من مقام النهاوند فى لحن تشعر منه بالعذاب الحق والجحيم المقيم . وهناك طوائف أخرى يصلون النار جزاء ما اقترفوا أولئك هم القتلة ، والمجرمون ، وناكروا الجميل ، ومبتزوا أموال اليتامى . تسمع آلامهم واعترافاتهم فى ألحان حادة صاخبة . وجاء بعد ذلك لحن قوى من نوع « الفالس » مطلعه : نحن خدام الجحيم ، أولئك هم الذين ينزلون السخط والعقاب وينادون دائماً بالويل والثبور وعظائم الأمور

وهكذا انتهت الرواية بنجاح ، بفضل تأدية الألحان أداء حسناً من جميع أعضاء الفرقة وعلى رأسها الاستاذان عبد الله عكاشة وعبد العزيز خليل وغيرهما من الممثلين والمنشدين . وقد يرجع بعض النجاح إلى عدم وجود ملقن يلقنهم بالراديو طبعاً إذ كل ممثل يلقن نفسه من الورقة التى يحملها ويقرأ منها أمام الميكرفون

ونحن نشكر للمحطة عنايتها بمثل هذا التجديد وما تعود بذا كرتنا إليه من أمثال هذه الروايات التى تعتبر ثروة كبيرة نخشى أن يبددها كر الزمن ويسبل عليها النسيان

قصة أبو زيد

وما لنا لا نسمع نحن أيضاً « قصة أبى زيد » من محطة الاذاعة ؟ أليس فيها تنويع وتجديد؟؟ نعم ، وكثيراً ماندعو إليه .

وقصص أبى زيد وعنتر وأضرابهما قصص ابتكارات قيمة لأفكار طائفة « الشعراء » الذين ينوب عنهم اليوم شعراء القهاوى فيجلسون على منصاتهم فيها وأمامهم مريد وهم من المستمعين فى الأحياء الوطنية والموالد الدينية . ولطالما مررنا عليهم مر الكرام ، أما اليوم فهاهى محطة الاذاعة تجعلنا ننصت فى مساء ٢٩ أغسطس إلى « سيد فرج السيد » حيث أنشد بعض القصائد والأراجيز فى مدح سيد المرسلين عليه الصلاة والسلام فأجاد إذ المديح هنا يرسل بالسليقة يؤلفه الأخلاص البرىء للحضرة النبوية

وكذلك سمعنا « مرسى عبد العزيز » حينما قص علينا طرفاً عن الحرب الذى اشتد أواره واندلع لسانه بين أبى زيد وزيدان ، ثم بين أبى زيد الهلالى سلامه والزناتى خليفه وكيف كانت الحرب بينهما سجالا . وكيف تقدم كل منهما على زميله . وعاد فأتى على وصف ميدان القتال بميمنته وميسرته واعتزاز كل بقوته وبطشه ، وما كان بين المتحاربين من جولات صادقات ذات بأس شديد . ولولا

قصر الوقت لسمعنا أكثر من ذلك ودخلنا إلى التفاصيل ووصف مواضى السيوف اللامعة فى الشمس اللافحة والقنوات التى تجرى الدم القانى مما كان مثار الشعر ومجال الفخر عند أبطال العرب

وكانت « الربابة » ملازمة لهذا « الشاعر » تارة وعازفة له اللزمات والترجمة تارة أخرى فكانت الوصلة كلها من مقام « النهاوند » وكان يراعى الضرب والوحدة بربابة من غير مساعدة « رق » أو « طبله » وبذا يصبح فى وقت واحد مغنياً ، ومؤرخاً ، وعازفاً . وضابطاً للوقت

إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية

حلق بنا الليلة حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا فى جو موسيقى مختلف ، فقد أسمعنا موسيقى تركية حيث عزف مسعود جميل بك نجل الموسيقار المشهور المرحوم طنبورى جميل بك ، بآلة « الطنبور » ذات العنق الطويل وهذه الآلة معروفة فى مصر ، وممن يجيدون العزف بها حضرة الأستاذ القدير محمد فتحى بك القاضى وعضو مجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية . أسمعنا مسعود بك بشرف « حجاز كار كرد جميل بك » كان غاية فى الأبداع .

وسمعنا بعد ذلك اسطوانة عبأها شيخ الملحنين الأستاذ داود حسنى حيث غنى دور « فريد المحاسن بان » من مقام « الحجاز » ثم وصلة موشحات من الشيخ درويش الحريرى أستاذ الموشحات بالمعهد من مقام « حجاز » غنى فيها الموشحات الآتية :—

(١) ليالى الوصل عندى عيد .

(٢) يانديمى دور الأقداح .

(٣) هجرنى حبيبى ولا ذنب لى .

(٤) يا قوام البان .

وبهذه المناسبة نشكر حضرة الأستاذ مصطفى بك رضا لأنه انتهز هذه الفرصة وأظهر محاسن الموشحات فحببها إلى الناس لما فيها من . فن غزير ومعان محكمة وألحان قوية .

وسمعنا اسطوانة أخرى من موسيقى عراقية عزف فيها الأستاذ عزورى افندى بعوده عدة تقاسيم من نغمة «بنجكاه» ثم عزف يوسف زعرور أفندى بقانونه عدة تقاسيم من مقام البياتى والحجاز والراست .

وانتقل بنا عزته إلى تونس فأسمعنا الأساتذة محمد بن حسن ومحمد بن الشريف يعزفان ويغنيان من المقام الجهاركاه . وقد لاحظنا أثناء ذلك تغييرا فى الضروب والأوزان مما تمتاز به موسيقى هذه البلاد . وعرج بنا إلى الجزائر فسمعنا من الحاج العربى بعض الأغانى ، وتكاد لاتختلف كثيرا عن موسيقى تونس .

مسابقة العدد المقبل

نظراً لقرب افتتاح الدراسة فى جميع المدارس وعناية « الموسيقى » بالناشئة سنخصص مسابقة العدد المقبل لصغار التلاميذ توسيعاً لمداركهم وتنمية لقوة التفكير فيهم فنلفت إليها الأنظار

الاثنين ١٦ سبتمبر سنة ١٩٣٥

صباحاً : كمان منفرد (فاضل شوا)

مساء : الآنسة ليلى مراد

الثلاثاء ١٧ سبتمبر

صباحاً : السيدة سيدة حسن وفرقتها

مساء : رياض السنباطى

حفلة غنائية تقدمها الآنسة « س »

الأربعاء ١٨ سبتمبر

صباحاً : احمد عبد القادر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ١٩ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : فرقة محمد يوسف تقدم « القضاء والقدر »

يتخللها منولوجات (يحيى اللبابيدى

ويوسف حسنى)

الجمعة ٢٠ سبتمبر

ظهراً : أوركستر محمد حسن الشجاعى

ابراهيم حمودة بمصاحبة الأوركستر

مساء : الآنسة إحسان عبده

السبت ٢١ سبتمبر

مساء : الآنسة حياة محمد

الأحد ٢٢ سبتمبر

صباحاً : فرقة بلوكات خفر بوليس مصر

مساء : الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٣ سبتمبر

صباحاً : كمان منفرد فاضل شوا

مساء : السيدة نادرة

بيانو منفرد

الثلاثاء ٢٤ سبتمبر

صباحاً : اوركستر فؤاد حلمى

مساء : رياض السنباطى

الأربعاء ٢٥ سبتمبر

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٢٦ سبتمبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : عبد الغنى السيد

الجمعة ٢٧ سبتمبر

ظهراً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٨ سبتمبر

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٩ سبتمبر

صباحاً : كورس سيد الجمل

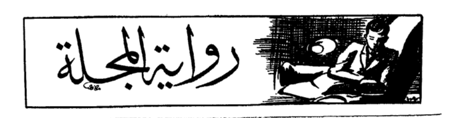
مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٣٠ سبتمبر

صباحاً : كمان منفرد فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

أغانى سودانية



موزار

MOZART

٩

ثم أخذ موزار فى سرد ما حدث له مع المطران فى أسلوب الخطيب المفوه القدير ، والآنسة شديدة الانتباه اليه ، والانصات له ، حتى ختم خطابه ونزل عن المقعد ، وتخصر كونستانس التى ظلت صامتة ، وسار بها الى المطبخ وهو يسائلها :

ــ ما رأيك فى هذا ؟ مالى لا ألمح السرور يتجلى فى أسارير وجهك ، ويطلق محياك ؟ أليس فيما قلت ما يبهج ويثلج الفؤاد ؟

ـ أما أنا فقد سررت لوعدك إياى باعطائى دروساً فى البيانو . ولكنى الآن لا أمل لى فى ذلك .

ـ لا أمل لك . كيف ؟

ـ يلوح لى أن المطران يتلفف لك على حنق . فانه سيحملك على الذهاب إلى سالبورج فتتركنا وحيدين فى فينا . من يستطيع أن يتكهن بمعرفة نيته نحوك ؟ من يدرى ؟ لعل الخير كان فى عدم ترخيص المطران وتوقفه

ـ عجباً ! ماذا تقولين ؟

ـ كان الواجب يقتضيك أن تنتهز فرصة الخلاف الشاجر بينكما وتتخذه سبباً فى فسخ العقد . أما الآن فانك إن عاجلا أو آجلا لابد لك من الرحيل والانفصال عنا ولكن هذا ديدنكم ، أيها الرجال ، تخدعكم الكلمة الطيبة والبشاشة المصطنعة فتعمون عن المستقبل .

كاد هذا التقريع يذيب موزار ، فهمس فى صوت خافت .

ـ أحسبك صادقة ، ياعزيزتى كونستانس

ـ سيبرهن المستقبل القريب عن صدق كلماتى . وستؤلمك الذكرى .

ـ ذلك محتمل ، ولكن ما الذى أستطيع عمله الآن ؟ ليس فى قدرتى أن أعود إلى المطران فأشتجر معه ليغضب على ، ويضرب بى وجوه الحوائط . وعلى أية حال لايمكننى أن أفسخ العقد ، بل ويجب أن أعود إلى سالسبورج رحمة بوالدى وإبقاء عليه ، وبخاصة أنى تلقيت منه اليوم رسالة أسهب فيها واسترسل .

ـ آه ! لا بأس . . . ذلك شأن الدنيا وأفاعيلها . . . يجب على الأنسان أن يتحمل . . .

نظر إليها موزار فأبصر الدمع يترقرق فى عينيها السوداوين فأمسك بيدها وقال :

ـ هل يهمك حقاً أن أبقى هنا ؟

فأسبلت جفنيها وخافتت فى القول :

ـ لا أدرى .

شعر موزار أن يدها تهتز فى يده وترتعش . وما لبث أن شعر أن إحساساً خفيا يتمشى فى جسمه ، ويتخلل أعضاءه — إحساساً كالذى أحسه فيما مضى بالقرب من لويزا . لقد وضح الأمر وبان : هذه فتاة أخرى من بنات « ويبر » كاد يعلق بها ، كأنه لم يتعظ بما ناله من أختها الأولى . قد يكون بين الحالتين فارق ، فان موزار قد اندفع فى غرامه الأول دون تدبر ولا روِيّة ، فما كاد يبدأ حتى انتهى ، أما هذا الغرام الجديد فقد بدأت شرارته تلمع وتتوهج رويداً رويداً لعلها تصل أخيراً إلى إضاءة القلب بنور الحب المقدس .

شعر موزار أن الوقت قد آن لينسل من بين يدى كونستانس ، فى رقة ولطف . ورأى أن يفارق الفتاة ، فى وداع سريع . ليخفف عن قلبها الملتهب ، وفؤادها المستعر ولعل رحيله إلى سالسبورج يجعلها تتناساه — فالبعيد عن العين بعيد عن القلب .

ودع موزار وخرج ، وما كاد يبتعد عن البيت حتى اعترضه سيد فى طريقه قائلا .

ـ أحسبنى لم أخطىء ـ السيد موزار ؟

انتفض موزار وتفرس فى الرجل وقال .

ـ لا أعرف .

ـ عجباً . أنا بيتر فون فينتر ، من مانهيم . لا أدرى كيف خانتك ذاكرتك ، وغاب تفكيرك ؟

ـ مرحى ! مرحى ! معذرة فقد توزع فكرى وشرد خاطرى . سلام الله عليك ، ما أشد شوقى إليك ، وأبلغ سرورى للقائك . مرحى ، مرحى ، لقد طال بى العهد من آخر مرة حظيت فيها برؤيتك .

ـ رأيتك آخر مرة فى مونيخ : ولكن لم يسمح الوقت بالتحدث إليك . وهأنذا قادم من طريق سالسبورج أحمل إليك تحيات الوالد والشقيقة ودعواتهما المباركة المستجابة

ـ أشكر لك أبلغ الشكر ، إذن فقد شرفت أسرتنا بزورتك كيف حال والدى !

ـ معافى تبدو عليه مظاهر العافية ، ولكن يخيل إلىّ أن فى قلبه هما خفيا يكدر صفوه

ـ أرجو ألا يكون ذلك من أجلى .

ـ أحسب أن لك فى هذا الهم أثرا ، فأنى رأيته شديد الخوف عليك ، جد حريص أن تفتنك فينا بمغرياتها وأخاديعها

ـ أهكذا قال لك ؟ لقد كتب إلىّ فى هذا الشأن نيفا وعشرين كتابا ومع ذلك أرجو أن يخفف الله عنه . قل لى : أتود أن نتسامر على كوبين من الجعة !

ـ يسرنى ذلك ، ألف شكر لك

مشى الرجلان فى بطء ، وشرع موزار ، وهو يجهل أن هذا الخدين من أبرع الجواسيس والعيون ، يقص عليه ما صادفه فى فينا ، وما لقيه فيها ، وما حصل له من حوادثها ، ولقد استرسل فى قصصه ، فى بسلامة نية وطهر ضمير ، يهز السرور عطفيه ، وتسرى البشاشة فى أسارير وجهه أن رأى صديقا مخلصا يشاركه عواطفه وإحساسه

لم يفطن موزار ، لسذاجته ، إلى الشباك المحبوكة ، والفخاخ المنصوبة حتى تردى فيها وتعذر عليه المخرج

وسِرُّ الدسيسة أن أنطونيو ساليرى ، رئيس الفرقة الموسيقية فى بلاط فينا ، وزعيم القوة المحافظة على زعامة الموسيقى الأيطالية ، وتغلبها على الموسيقات الأخرى ، وأخصها الموسيقى الألمانية ، هذا الرجل الداهية اتخذ من برء ذمة بيتر فون فينتر ، تلميذه وخادمه المطيع ، وسيلة يهدم بها تلك القوة الفنية الهائلة المخيفة ، ويتغلب بها على تلك العقلية الجبارة التى يتمتع بها موزار وجلوك زعيما الموسيقى الألمانية وحاميا حماها

أما جلوك فان كبرة سنه وشيخوخته قد تعجزه عن النهوض بالفن والجلاء فيه ، ولكن موزار ، وفتوة موزار . وشباب موزار . وعبقرية موزار ، وجَلَدُه وعزمه الحديد ، كل أولئك يستحيل التغلب عليها بغير الخادعة الفتاكة . وعلى الأخص إذا انضمت إليها رغبة القيصر الذى يميل بطبعه إلى توحيد الكتلة الألمانية

ولما كان الخطر ، كل الخطر ، فى بقاء موزار فى فى فينا ، فيجب الأسراع فى إبعاده عنها وأن تحارب كل فكرة ترمى إلى استبقائه فيها ، مهما تكلفت هذه الحرب من عدة وجهد .

ولأدراك هذا الغرض وسيلتان ، الأولى ، تشكيك والد موزار وتخويفه من فساد ابنه ، والثانية ، تنفير القيصر منه وهو الذى يبنى عليه كل آمال المستقبل ؛ وإذن فقد حاك ساليرى الحُبالة ، وأوعز إلى بيتر فون فينتر أن يعرج على سالسبورج فى سفره من مانهيم إلى فينا ، وأن ينهز الفرصة ويعوج على دار موزار العجوز ويبين له المخاطر التى يتعرض لها ولده ، والمهالك التى يستهدف لها من بقائه فى فينا ، فكان الرجل يتفزز من

الوجع ، ويكاد يهتلك من الألم . ولم يخفف عنه إلا مسارعته بأرسال كتاب مطول مفعم بالنصائح والأرشادات ويحتم على موزار ألا تزيد ساعات إقامته فى فينا ساعة واحدة بعد رحيل المطران عنها . ولقد تكررت رسائل الوالد فى هذا الموضوع دون أن يدرك الأبن سرّ الأمر أو يقف على جليته ؛ فكان يحسن الظن بها لطهرها وبرء أديمها ولأنها شعاع من رحمة الأبوة يرسله الوالد هدى ورشداً ينتفع به موزار ويبرهن لوالده على برء ساحته ونقاء عفته وحميد سيرته ، وأنه إرضاء لرغبة أبيه ونزولا على إرادته سيصحب المطران فى عودته ولا يبقى فى فينا لحظة منفردا . هذا وعد موزار لأبيه ، ولقد أسرف فيه حتى لم يعد من الوفاء به مفر

كان له أن يأسف على إسرافه فى هذا الوعد ، لأنه يعده قسما مقدسا لا بد أن يبر فيه ، ولو كلفه ذلك تضحية مستقبله ، وضياع رفقته وصحابه

وشد ما كان أساه وقلق باله حينما علم أن بيتر أشار على أبيه أن يرحل إلى فينا وأن يقضى فيها أشهرا يدرس فيها على ساليرى ، وأن أباه يفكر مليا فى هذا الأمر ويكل إلى بيتر السهر على ولده والعمل على تنقية روحه وصفاء نفسه من مفاسد فينا وإخبار الوالد أول بأول بما يشهده من أحوال ابنه

هذا الخاطر وحده كاد يجفف الدم فى عروق موزار ويحرّق مخيلته ، وكاد من حيرته واضطرابه ، يسارع إلى السفر إلى سالسبورج ، وقد لمح بيتر هذا الخاطر يجول فى دماغ موزار ، فأسرف . باسم الأخلاص فى ارتجال الأكاذيب والمفتريات حتى أنهك موزار وحاله لهيبا مضطرما

سمع ساليرى بعزم المطران على السفر ، فوقع ذلك

من نفسه موقعا مريحا ، وجهد فى جمع الأدلة التى تبرر تحتيم سفر موزار فى صحبة المطران ، وكان يحتفظ بهذه للانتفاع بها وقت الحاجة ، ويتخذ من بيتر عونا على ذلك وعينا على موزار .

***

دعى موزار للتشرف بمقابلة المطران ، سيده وراعيه وكان يعتقد أن العلاقة فيما بينهما قد تحسنت ، ولو إلى درجة ما ، فلما مثل بين يديه قال له المطران ، فى تلطف غير معهود .

ـ هذا الأسبوع هو أسبوع الاعتراف ، ويجب أن تؤدّى فيه الشعائر الدينية ، وأظن أننا سنقيم مأدبة المحتفلين بالشعائر ، وإذن فلا ينبغى لأحد من الموسيقيين أن يتغيب عن حفلة إقامة الشعائر .. اليوم يوم الثلاثاء ١٠ من إبريل ، وبعد غد يوافق اليوم الثانى عشر منه ... آه ! انتظر ... يخيل إلىّ أنك رجوتنى الأذن لك فى الاشتراك فى حفلة موسيقية تقيمها النبيلة تون فى دارها ، وأن هذه الحفلة ستقام فى مساء اليوم الثانى عشر من إبريل ، أليس كذلك ؟

ـ بلى ، يا صاحب الأمارة العالية .

ـ عجباً : أكان ذلك حقاً ؟

صمت موزار وعض المطران على نواجذه ، وغارت عيناه ، وبهت لون وجهه ، وزادت حركة تنفسه ، وتغيرت سحنته فكاد ينقلب وحشا ، هنا لك ملأ الخوف جوف موزار ، ولمح وقوع الصاعقة ، فتراجع إلى الوراء مذعراً حين نهض المطران نهضة الحيوان المفترس يريد أن يخنق فريسته بكلتا يديه ، فلما لم يتمكن منها ، زادت فورة الغضب ، وانفجر مرجل المطران فأرغى وأزبد ، وتوعد وتهدد ، ثم صرخ صراخاً ملأ الأرجاء دويا :

ـ يوم الخميس الكبير !! غفرانك اللهم ورحمتك . ما ذا يعمل الناس فى يومك المقدس ؟ أفى اليوم الذى افتديت فيه العالم . أيها المسيح العظيم ، يحتفل الناس بالولائم ، ويحيون الحفلات ، ويقيمون المآدب ، ويخبون فى الخز والديباج والمخمل ؟ ثم لا تنزل بهم غضبتك فتمحقهم محقا ؟!!

أفى يومك . أيها المسيح العظيم ، تبارك اسمك ، يشبع الناس شهواتهم من ملاذ الدنيا ؟ ثم أأسمح لأحد أتباعى أن ينغمس ، بأذنى وعلمى ، فى هذه المآثم البشرية ؟ غفرانك أيها المسيح العظيم ! رحمة وعفوا ...

أخذ صوته بعد ذلك يتضاءل رويداً حتى سكن ، ثم جثا على ركبته ضارعاً متوجعاً ، ولم يلبث غير قليل حتى نهض ، وهجم على موزار ، وهو كالأسد فى زئيره ، يكيل له السباب وينزل عليه اللعنة . ويصب عليه العذاب ويقول :

ـ أيها الكافر . ياعدو الله ... ابتعد ، أيها الرّذل المنبوذ ، تنح أيها الشيطان الرجيم ...

تراجع موزار والمطران يتبعه ، كأنما يريد أن أن يخنقه ويكتم أنفاسه ورأى موزار الخطر يتفاقم ، وقد خرج المطران عن وقاره الدينى ، فثبت له وقال فى صوت حنون :

ـ أيها المطران الأمير ، لقد أردت أن ترضى الله فأغضبت الله . ليس الغضب من شيمة عباد الله الصالحين . إن الله يكره عبده الغضوب .

هدأ المطران وعاد إلى مقصده وقال .

ـ حسنا . اعتبر إذنى لك فى الاشتراك فى حفلة النبيلة تون كأن لم يكن ، وأمرى لاغياً .

ـ ياصاحبَ الأمارة ، إن الوفاء بالوعد من فضائل الدين ...

ـ أقصر أيها اللعين واخرج .

ثم فتح البـاب ودفعه ، فخرج موزار يترنح ترنح الذبيحة ، لا تستطيع أن تحمـله ساقاه فارتمى على السلم يذرف الدمع ويكظم الأنين ، ثم تحامل ونزل يقصـد ذلك البيت « الذى ترعاه عين الله » ذلك البيت الذى يجد فيه دائما عزاءه

كان ذلك اليوم عبوسـا قمطريرا ، كثر ضبابه ، وعصفت رياحه فزاد قلب الحزين كآبة وغما

دخل موزار البيت فشهدت كونستانس وجهـه كأنه أحد من بعث من القبور ، فأدركت أن نكبة نزلت به من المطران ، فدعته ليستريح فى حجرة الاستقبال ، ولـكنه لاضطرابه وذهوله ، أبى أن ينفرد فى الحجرة ورجاها أن تجالسه ولا تتركه وحيـدا وإلا فهو ميت لا محالة ، فمسحت بيدها الناعمة جبينه . ونشفت شعر رأسه الذى أغرقه العرق ، وسـارعت إلى التخفيف من آلامه ، فشعر موزار أن تيارا خفيا ساحرا يتخلل أصابعها فيملأ قلبه سكينة واطمئنانا هنالك اتجه إليها وادعا يقول :

ـ أنت طيبة القلب ، يا كونستانس ، لا أستطيع أن أنسى لك هذا العطف وتلك الرعاية

فحنت عليه تجفف دمعه المنهمر وتشجعه بكلمات تبعث الجبان بطلا جبارا

ـ مسكين يا موزار ، أتتضاءل عبقريتك ، وتتخاذل رجولتك أمام حادث عادى قد يقع مثـله لكثير من الناس فلا يعيرونه التفاتا . . . كلا . . . ليست هـذه صفات العبقريين . . . تشجع . .

فتبسم فى دمعه ابتسامة القنوع وقال

ـ لقد صدقت هـذه المرة أيضا ، لا يليق الجزع بالرجال . كم كنتِ صادقة النبوءة يتمشى الحق فى حروفها حين قالت « إن المطران يخادعنى ويوارنى ، وأنه دنىء الضريبة فاسـد الطينة وضيع النجار . كان إلهامك فى هذه النبوءة وحياً صادقاً

ـ وعلام اعتزمت الآن ؟

ـ لا أود الرجوع إلى سالسبورج ، وسأوضح الأسباب لأبى . .

إذن تعتزم البقاء فى فينا ؟

أحسبنى لا أستطيع الارتباط بوعد هـذه الآونة ، إنمـا أعد ببذل طوقى ، واستنفاد جهدى فى التحرر من هذا القيد ، والنجاء من هذه البلية ، فان عاكسنى القدر ، ولم يصغ أبى إلىّ ، فلن أقيم فى سالسبورج إلا بضعة أشهر لا تتجاوز أصابع اليد عداً

ـ هذا كلام يمليه عليـك الغضب ، ويدفعك إليه ما أصـابك من النكد والـكدر . فان المطران لا يعجزه إخضاعك واحتباسك
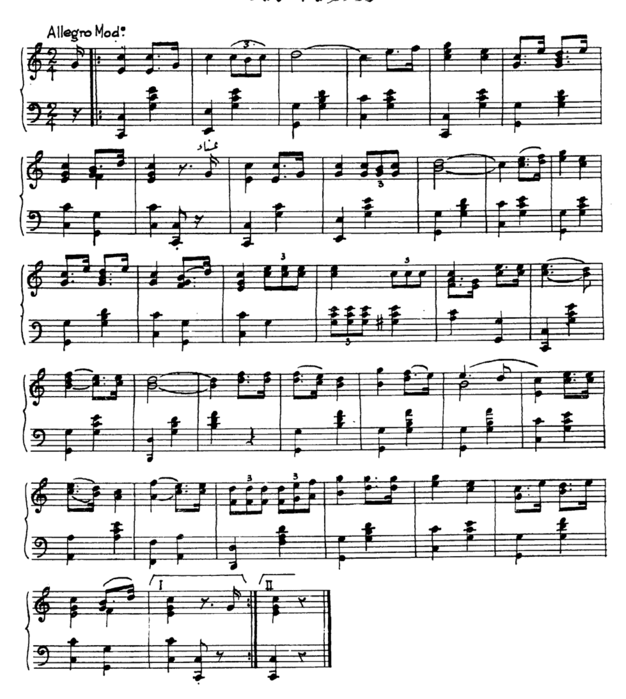
ـ ماذا ؟ أيغتصبنى اغتصابا ؟ إذن لقد يبلغ مستحيلا إن الذى أصابنى به هذا الفظ الغليظ القلب يستحيل أن تندمل جراحه قبل أن يباعد الله بينه وبينى ، ولقد أعتقـد أن والدى ، بعد أن أشرح له ما وقع لى من ذلك المطران . لا يمانع فى تنفسى ونيل حريتى ، وإذا علم يقينا أنى أمقت المطران وأستبشعه فانه سيساعـدنى على انفصـالى من خدمته ، ولو احتملنا منه بعـد ذلك مكروها .

ـ ولـكن إذا كان والدك لم يقتنع بما بعث إليه من الرسائل ، فان مشافهتك له بالموضوع لن تجديك فتيلا

« يتبع »

نشيد بلادي بلادي
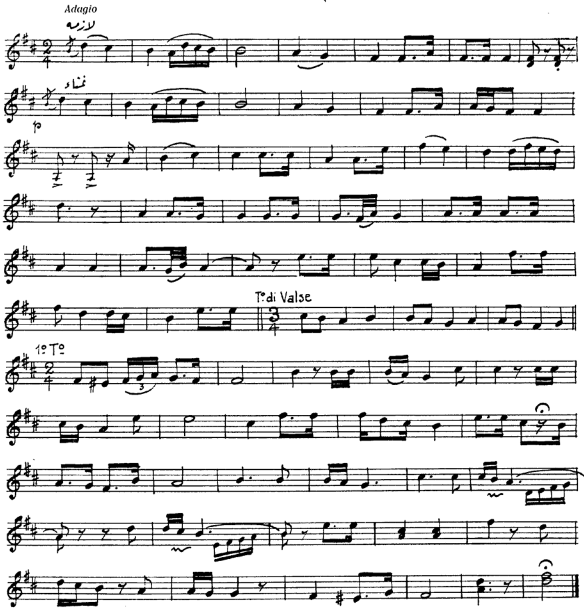
للمرحوم سيد درويش



أنا لا ألام في حبك

الفصل الثانى من رواية شهوزاد
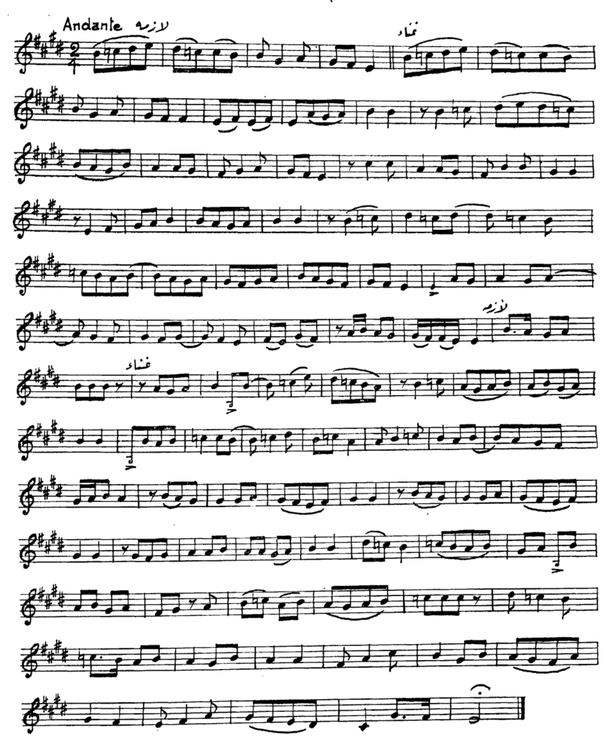
للمرحوم سيد درويش



والله تستاهل ياقلبي

من الفصل الثاني من رواية بنت الحاوي

للمرحوم سيد درويش



que, soit prise en considération au commencement de la mélodie ; mais cela ne veut pas dire que, par exemple, dans le Maqam «Mohayar» on soit obligé de commencer uniquement par la note «Mohayar», au contraire le compositeur a toute liberté de traiter la mélodie en ajoutant les notes voisines de la dominante à la gamme de ce mode. »

Les membres sont d'avis que la technique traditionnelle des maqamates n'entrave pas la fantaisie du compositeur. Il n'y a donc plus lieu de modifier ou de transformer les règles modales puisque la raison d'être de ces mêmes règles est intimement liée avec les exigences mélodiques de la constitution et de la façon de traiter ces maqamates. Il est nécessaire en définitive de finir dans la tonalité du mode employé.

Rythmes

1) La Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut au sujet des 20 rythmes employés en Egypte avec leur analyse et les exemplaires de mélodies portés sur ces rythmes que la Commission a approuvé.

2) La Commission a examiné aussi le restant des rythmes employés dans les autres pays arabes, et les a approuvés.

a) Les rythmes pratiqués en Syrie et à Alep avec leurs exemples mélodiques sont au nombre de 30.

b) Les rythmes orientaux sans exemples de mélodies, sont au nombre de 111.

Composition

En ce qui concerne les articles 1 à 7 de cette question, la Commission a examiné le rapport présenté par l'Institut concernant les différentes compositions instrumentales et vocales employées en Egypte, de leurs caractéristiques et de leurs rapports avec le rythme. La Commission a approuvé le rapport.

Puis elle a donné lecture du rapport par Aly Effendi El Gharem et a décidé de le joindre au susdit rapport.

La Commission a examiné ensuite les trois rapports présentés par Mr. le Baron d'Erlanger sur la Noubah, au Maroc, en Tunisie et en Algérie et a convoqué les chefs d'Orchestres de ces trois pays actuellement présents au Congrès qui ont approuvé les contenus de ces rapports. La Commission a pu faire les comparaisons nécessaires entre ces genres de compositions et celles qui ont été employées ou non en Egypte.

La Commission a convoqué également le chef d'orchestre Iraqu'en pour le questionner au sujet des compositions vocales et instrumentales pratiquées en Iraq. Celui-ci a constaté que cinq de ces compositions n'y sont pas employées et que la plupart des compositions vocales et instrumentales employées en Egypte sont pratiquées en Iraq sauf le trilogue.

« Al tahmila » n'est pas en pratique chez eux.

Le Professeur Aly Darwiche dit que toutes les compositions vocales et instrumentales existant en Egypte sont egalement pratiquées en Syrie, sauf le Trilogue.

6) La Commission a discuté longuement sur la 5ème question et a décidé que la réponse serait ainsi conçue :

« La liberté d'opinion doit être admise.

Les détails précédents montrent combien les travaux de la Commission sont importants.

En effet, c'est pour la première fois que les modes arabes employés en Egypte et ceux employés dans les autres pays de musique arabe ont été analysés et décomposés en genres. Ce travail aura une importance capitale pour les études ultérieures qui auront pour but d'établir une théorie scientifique de la musique arabe sur une base solide.

Les efforts de la Commission en ce qui concerne les Rythmes de la musique arabe, ne sont pas moins importants.

Les différents auteurs se sont tellement trouvés en désaccord que ceux qui auraient voulu se faire une idée juste des rythmes étaient souvent hésitants dans leurs études.

La Commission a réussi à élucider cette question et a dressé une liste très complète des Rythmes employés en Egypte et dans les autres pays de musique arabe. En outre la Commission en a analysé la plus grande partie et a donné un exemple mélodique de la plupart d'entre eux

La question du programme de notre Commission qui avait pour sujet la « Composition », a été l'objet d'études très documentées. Les détails en sont donnés dans nos procès-verbaux. A ceux qui désireraient être mis au courant de nos travaux sur les différentes questions concernant la Composition, nous pouvons tout de suite donner lecture du procès-verbal et qui leur donnera une idée plus précise sur cette question.

En un mot nous pouvons dire que la Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition s'est rendue compte de l'importance de son programme et a travaillé consciencieusement pour mener à bien la tâche qui lui était dévolue.

Le Secrétaire	Le Président
Safar Aly	Raouf Yekta

Commission des modes, des rythmes et de la composition

Rapport général des travaux de la Commission

La Commission a tenu sa première réunion le mardi 15 mars 1932, à 10 heures a.m., et a élu comme président Raouf Yakta Bey Professeur au Conservatoire de Musique d'Istamboul, et Safar Aly Effendi Vice-Président Technique de l'Institut de Musique Orientale comme Secrétaire.

La Commission a tenu 19 séances ; au cours de deux d'entre elles, elle s'est jointe à la Commission de l'Echelle pour s'associer, à ses travaux.

Elle a examiné ensuite quelques rapports qui lui ont été présentés par des Membres du Congrès et quelques particuliers.

Après avoir étudié ces rapports, elle a décidé d'en soumettre deux aux Commissions de l'Echelle et de l'Enseignement. Elle a abandonné les autres, faute de les admettre. En voici les détails :

1) Une liste de maqams orientaux au nombre de 95, présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration de Mr. Aly Drawiche classés selon le degré de leur tonalité, analysés et décomposés en genres.

2) Liste de Rythmes orientaux au nombre de 111 ; présentée par Monsieur le Baron d'Erlanger avec la collaboration du Professeur Aly Darwiche.

3) Un Rapport soumis par Monsieur le Baron. d'Erlanger concernant la musique mauresque d'origine andalouse, accompagné de trois rapports concernant la Noubah Andalouse.

a) La Noubah selon l'usage des Algériens,

b) La Noubah selon l'usage des Tunisiens,

c) La Noubah selon l'usage des Marocains.

4) Liste des 30 rythmes employés en Irak et à Guéziret El Arab, présentée par M. Samy El Chawa.

6) Rapport présenté par Aly El Garem Effendi et concernant la composition de la musique vocale en Egypte.

La Commission a examiné également un appareil spécial pour battre les rythmes arabes et turcs qui sont au nombre de 30 — invention de Sayed Eff. Abdel Hamid — la Commission pense qu'il serait utile de l'acquérir pour en faire usage comme appareil pour l'enseignement des rythmes, à condition que l'inventeur apporte les modifications jugées nécessaires par la Commission.

Vu le grand nombre des questions et rapports à examiner, la Commission a dû se réunir en deux séances, le matin et le soir et étudier les questions suivantes:

Les modes

1) La Commission a rédigé la liste de tous les Maqamates pratiqués en Egypte et qui sont au nombre de 52.

2) La Commission a classé ces modes selon le degré de leur tonalité.

3) Elle les a analysés en les décomposant en genres.

4) La Commission a examiné tous les Maqamates pratiqués en Syrie, à Alep, au Maroc en Tunisie et en Irak, ainsi qu'à Guéziret El Arab et a fait la comparaison nécessaire entre elles et entre les maqamates employés en Egypte. La Commission a constaté ce qui suit :

a) Tous les Maqamates employés en Egypte sont également pratiqué en Syrie et à Alep, sauf le « Maqam El Ochaq El Masri » nommé chez eux « Husseini Boussalik ».

b) Les Maqamates employés au Maroc et tout particulièrement en Tunisie sont au nombre de 18, dont 17 sont employés en Egypte mais diffèrent par le nom avec ceux employés chez nous, et dont une partie diffère par l'allure mélodique. Un seul Maqam (Tabaa Iraq El Adjam) équivaut au Maqam « Sultani Iraq » qui n'est pas employé en Egypte.

c) Les Maqamates pratiqués en Iraq et à Guézuet El Arab sont au nombre de 37 dont 15 sont semblables à ceux d'Egypte et les autres ne le sont pas. On pourrait facilement décomposer en genres ces 15 Maqams puisqu'ils ressemblent à ceux qui ont été déjà analysés.

5) La Commission a discuté cette question et a décidé d'y répondre comme suit :

« Il ne sera pas nécessaire d'obliger le compositeur à commencer par n'importe quel degré dans un mode quelconque à condition que la dominante de chaque Maqam qui, dans la musique arabe n'est pas toujours la quinte de la toni-

répondrait justement à la coutume orientale de poser l'instrument sur les genoux. C'est un « violon-ténor » accordé à l'octave basse du violon et dont la sonorité se rapproche intimement de celle de la viole. Il en existe des spécimens dans les Musées instrumentaux et il ne serait pas difficile aux constructeurs de former ce type d'après les modèles existants.

Quant à l'introduction de la viole elle-même, elle ne donne lieu à aucune objection.

La contre-basse ne répond pas au caractère oriental de la musique égyptienne actuelle et doit être refusée parce qu'elle est homophone.

Après avoir donné un avis sur ce qui précède, il conviendrait de déterminer quels sont les instruments dont on pourrait former les orchestres de musique arabe.

R. — La plus grande partie des discussions de la Commission a été occupée par la question de l'introduction du piano. En commençant ce rapport nous avons tracé le contour essentiel de cette question dans laquelle la plupart des membres européens sont justement d'un autre avis que la majorité des membres égyptiens. Il n'a pas été possible, tout en reprenant la discussion en maintes séances, de rallier les membres sous le signe d'une décision unanime ni même d'aboutir à une majorité décisive.

Le premier vote a condamné le piano, mais pour éliminer tout danger d'une majorité due à l'absence de certains membres, le vote a été renouvelé avec tous les membres ; mais du moins il a été possible d'accorder les avis à deux points de vue.

« La Commission est d'avis que les instruments à clavier sont impropres à la musique arabe dans sont état actuel ».

(Signés) : Massoud Démil Bey,
Wadie Sabra Eff.,
Prof. Dr. Sachs,
Prof. Dr Hindemith,
Prof. Dr. Hornbostel.

La Commission est d'avis que les instruments à clavier actuels (à demi-tons) sont impropres à la musique arabe. Elle accepterait les instruments à clavier au cas où l'on y introduirait les quarts de tons (intervalles) d'après l'échelle qui sera admise par le Congrès.

(Signés) : Mohamed Fathy,
N. Nahas
Ahmed Amin el Dik.
Dr. Henry Farmer,
Haba,
Cantoni.

Il y a une majorité d'une voix pour la deuxième formule. C'est une majorité mais une majorité qui nous force à rouvrir la discussion dans l'assemblée générale.

Cette majorité même est unanime à condamner le piano à demi-tons. Introduire le piano signifie pour les signataires de la seconde formule, l'introduction d'un piano spécial qui permettrait de faire entendre les gammes spéciales de la musique arabe. Et c'est pour cela que la Commission à résolu d'examiner les différents modèles présentés au Congrès des pianos à quarts de tons, tout en laissant de côté la question de savoir s'il devait s'agir de gammes à quarts de tons égaux ou d'autres systèmes d'accordage, question dont la décision regarde la Commission de l'Echelle.

La Commission a vu et examiné les modèles de claviers à quarts de tons de MM Sabra, Saman, Nahas, Arian et Haba.

La discussion à laquelle les inventeurs n'ont pas pris part, n'a pas donné de résultat positif, Au contraire les membres ont déclaré à la majorité, qu'aucun des modèles examinés n'a les qualités désirables permettant de le recommander. En tout cas, une décision ne pourrait être prise sans qu'un pianiste examine attentivement les différents types durant des semaines et même des mois

6) Quels sont les instruments européens d'origine orientale ? Comment a-t-on pu suivre leur évolution ?

R. — Pour répondre à la question 6 il faudrait écrire un livre spécial contenant l'histoire entière des instruments de musique. Il est absolument impossible d'énumérer les instruments de musique issus de l'Orient, puisque la plus grande partie des instruments de l'Europe ancienne et moderne y ont été introduits, soit par des envois de Byzance, soit par les Croisades, soit par les conquêtes musulmanes au Sud de l'Europe, soit enfin par de lentes migrations partant de l'Asie Occidentale.

La Commission se référera aux ouvrages qui traitent de l'histoire des instruments de musique.

7) Quels serait le meilleur moyen de se procurer des spécimens de ces instruments dans diverses phases de leur évolution ?

8) Sur quelle base devrait-on constituer une collection d'instruments orientaux dans un Musée de Musique ?

R. — La Commission, reconnaissant l'importance extrême d'un Musée National d'Instruments Musicaux, approuve les propositions que M. Sachs a faites, il y a trois ans, à la demande de S.E. le ministre de l'Instruction Publique d'alors et prie S.E le Ministre actuel de recourir immédiatement à la compétence de M. Sachs pour l'organisation budgétaire, technique et scientifique de ce Musée.

M. Sachs se mettra d'accord, à ce sujet, avec la Commission de l'Histoire de la Musique et des Manuscrits.

Le Secrétaire
Nahas

Le Président
Sachs

Quant aux points spéciaux soumis à la décision de la Commission, il y a été répondu comme suit :

1) Mentionner les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte.

R. — Les instruments employés dans la Musique Arabe en Egypte sont :

Le Qânûn,
Le Oûd,
Le Nâi,
Le Req, Douff,
La Darabukta,
Le Violon,
La Salama,
Le Mismâr,
L'Argul,
La Sagât,
La Zummâra,
La Naishah,
La Gûra, ou Sibs,
Les Tymbales pour chameau,
Le Bandir,
La Baza,
Les Tablat,

2) Etudier s'ils répondent aux exigences de la musique et quels sont les moyens à suivre pour y apporter les améliorations dont ils auraient eu besoin.

R. — La Commission a prié les joueurs de « qânûn » et de « oûd » d'exposer les défauts de leurs instruments. Les propositions qu'elle à faites pour mettre fin à ces inconvéniens ont trait à quelques innovations techniques à y apporter. Sur ces points-là, il n'y a pas eu de discussions. Quant à l'oûd, la Commission n'a rien à objecter contre l'allongement du manche et l'addition d'une sixième paire de cordes pour les notes aigües. Mais elle s'oppose strictement à l'introduction de ligatures artificielles qui gâteraient la pureté et l'élasticité des sons.

Quant aux instruments populaires, la Commission est unanime à renoncer à y apporter des changements.

Bien que les inventeurs d'instruments arabes perfectionnés ont soumis leurs modèles au jugement de la Commission. Les membres ont discuté les avantages et les inconvénients de ces changements, mais ils ont voulu s'abstenir d'en juger, puisque ce ne sont que les joueurs eux-mêmes qui, en dernière analyse, ont à décider des différents modèles.

3) Y a-t-il des instruments orientaux en dehors de ceux qui sont en usage en Egypte et qu'on pourrait employer dans la musique arabe ? Quels sont ces instruments ?

R. — Les membres, selon leurs goûts et leurs pays d'origine, ont proposé une foule d'instruments orientaux qui ne font pas partie de la musique égyptienne tels que le « tar » caucasien, le « buzuk », la kamanga turque et la guitare. La Commission n'a pas voulu recommander leur introduction d'une manière officielle, elle a préféré laisser le champ libre à une introduction spontanée.

Par contre, elle a recommandé chaleureusement la réintroduction du « tanbour » turc qui, il y a cent ans, faisait partie de la musique égyptienne. Cet instrument dont tous les membres du Congrès ont eu l'occasion d'admirer le charme, enrichirait le coloris de la musique égyptienne tout en lui conservant sa pureté. Il ramènerait des finesses que la musique actuelle de l'Egypte a perdues. Il rendrait fixes les degrés minutieux de la gamme arabe, tout en laissant libre l'intonation changeante de ces intervalles par rapport aux autres instruments. Il préserverait la musique du risque de perdre peu à peu les nuances de l'intonation. Ce serait un rôle que même le « kanoun » ne pourrait jouer dans l'ensemble puisqu'il est soumis à des changements d'intonations beaucoup plus sensibles.

Ce n'est pas précisément un instrument de musique que le rythmomètre de El Sayed Abdel Hamid Eff., qui par des cylindres à clous et un contact électrique, fait entendre automatiquement sur un tambourin ou sur des sonnettes les principaux rythmes de la musique égyptienne. La Commission a reconnu l'idée et la construction ingénieuse de cet instrument et a cru qu'il pourrait bien servir à l'enseignement.

Partant de cette idée, la Commission a recommandé l'enregistrement des principaux rythmes sur des disques pour donner aux écoles un moyen bon marché de faire entendre aux élèves les rythmes principaux de la musique indigène.

4) Doit-on, dans la musique arabe, s'abstenir d'employer des instruments européens pour les solistes ou les ensembles ? Peut-on employer quelques-uns ? Lesquels ? Faudrait-il employer tels quels ceux qu'on admettrait ou bien y aurait-il lieu de les modifier ?

R. — La Commission croit que l'introduction du violon en Egypte comme dans tout l'Orient ne présente aucun inconvénient.

Quant au violoncelle, la Commission n'en veut pas, parce que son caractère mélodique, sentimental, larmoyant et excessivement sonore détruirait le caractère particulier de l'ensemble égyptien. Pour combler, néanmoins, la lacune que le violon laissa dans les basses, la Commission propose de recourir à un instrument que la musique européenne a essayé depuis des siècles sans pouvoir l'adopter parce qu'il répond mal à la coutume occidentale de mettre l'instrument contre l'épaule ou entre les jambes, mais, qui, par ce défaut même,

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58889
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 9. 1ère Année. 16 Septembre 1935. P.T. 2.

RAPPORT GENERAL DE LA COMMISSION DES INSTRUMENTS

La Commission des instruments, réunie sous la présidence de M. Sachs, a dû se mettre à une tâche pleine de difficultés et de responsabilités qui consiste à juger de l'introduction ou de la non introduction d'instruments étrangers à la musique arabe actuelle. La difficulté réside, en quelque sorte, dans la rapidité à prendre des décisions, difficulté qu'accroît non seulement la divergence d'opinion des membres mais encore le caractère même de la question.

Etant donné que les instruments de musique ne sont que le moyen d'exprimer les tendances d'un style de composition, ils sont façonnés, pour ainsi dire par le style même: ils changent avec lui et lui restent fidèles jusqu'à ce que le style même change ou meurt. Cela veut dire que l'introduction d'instruments étrangers, n'est en général, autorisée que par un changement de style. Faites un nouveau style de composition et ce style créera ses moyens à lui pour s'exprimer, c'est-à-dire qu'il entraînera automatiquement de nouveaux instruments. Cette idée, enseignée et confirmée par cinq mille ans d'histoire de la musique, a engagé les membres européens et une partie des membres orientaux à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments européens qui, par leur sonorité et par leur timbre spécial, fausseraient le caractère de la musique orientale actuelle au lieu de l'enrichir.

Les membres qui s'opposent à l'introduction des instruments étrangers tiennent, cependant, à souligner qu'ils sont loin de vouloir bannir le progrès de la musique orientale, de la retenir dans un état stationnaire et d'en faire, en quelque sorte, un objet de musée folkloriste. Toute leur opposition est fondée sur ce fait d'expérience que le développement et le progrès doivent provenir du style de composition et non de l'introduction d'instruments étrangers.

Les membres qui préconisent l'introduction des instruments européens espèrent, au contraire, que cette introduction hâterait le développement de la musique orientale. En tout cas, ils s'accordent à reconnaître, avec les membres opposants, que les instruments à fixes tonalités sont inaptes à la musique orientale actuelle, puisqu'ils ne donnent que la gamme de douze demi-tons. Ils l'accepteraient pourvu qu'on leur donne un clavier contenant ces petits intervalles inférieurs aux demi-tons dont se composent les gammes spécifiquement orientales.

Voilà la question générale.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفنى



حضرة صاحب الجلالة فؤاد الأول ملك مصر

الثمن ٢٠ مليما

العدد العاشر

القاهرة فى ٣ رجب سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة اسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا

لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج » »
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

فى هذا العدد

دار المطبوعات الراقية
IMPRIMERIE LUXE



فؤاد الأول
أيد الله ملكه

ملك ادخر الله له الصالحات ، فما يجرى على يديه غير الخير يطوق الرقاب . وما تصدر عنه إلا مآثر تخلد على الأحقاب ، وإلا برٌّ بالوطن وأهليه يتذاكره الأعقاب .

فللمجد ما أبقى وللجود ما اقتنى
وللنـاس ما أبدى ولله ما أخفى

صاحب الوادى ومُنجده ، ورب عرشه وسيده ، والد الجيل الحديث ومُسعده . آثره الله بالرأى الراجح ، والفكر الناصح ، والعمل الصالح ، فأحلّه المصريون من قلوبهم عرشاً مكيناً ، وجعلوا له من صدورهم مصراً آهلا أميناً ، ألبسهم النعماء فعقدوا القلوب على وده ، واحتمل عنهم البأساء فلا تنطق ألسنتهم إلا بحمده .

يقود إليه طاعة الناس فضله
وإن لم يقدها نائل وعقاب

شكا ، كتب الله له السلامة ، فلاقت الشكوى مصر ،

وتجرعت الألم والصبر ، وأشفقت من الكيدوالمكر ، ومصر بلد طيب أمين ، لايسلم كائدوه ، ولا ينجو معاندوه ، دعاؤه مستجاب مقبول ، فضرع إلى الله بالدعاء ، حتى أذن فى الشفاء ، فعمه البشر ، وانطلق لسانه لله بالشكر .

فذا العرش زد فى عمره من صلاتنا وأعمارنا حتى يطول به العمر

تستقبل مصر فى اليوم التاسع من شهر أكتوبر عيدين عظيمين ، تهلل لهما وتكبّر ، وتنشرح فيهما وتستبشر ، عيد الشفاء المجيد ، وعيد الجلوس السعيد .

فهنئتَ أعيادَ الزمان بملكا ذُرى شرف من رامه زل أو كبا
فأن لم تكن أفعالك المجدَ نفسه فلا شك أن المجد منها تركبّا

، والموسيقى ، التى هى غرس من نعمة المليك المفدى ، تنتهز الفرصة وتتغنى بمآثر راعى الفن وحاميه ، وكافله ومؤويه ، وتذيع على الملأ ما أسبغه على الموسيقى من النعَم ، وما أفاضه عليها من الأحسان والكرم ، فاطّرد نشاطها ، وتجلى رقيها ، ونالت ما تستحق من كرامة ، وما تصبو إليه من عزة ، ونزلت بين بقية العلوم والفنون أكرم المنازل ، وأشرف المناهل ، وأصبحت يعدها الناس صناعة شريفة لها أثرها فى بناء مدنية مصر الناهضة

فها نحن أولاء ، نشهد فى عهده ، عهد الخير والأصلاح ، أن الموسيقى أصبحت فنا يتسابق الناس فى تعلمه ويتنافسون فى تحصيله وإجادته ، ويلمون بأصوله وفروعه ، وقواعده وأسانيده ، لا يستنكفون ، كما كانوا قبلا ، أن ينتسبوا إليها ، ولا يخزيهم أن يجعلوا بينها وبينهم سببا ، وأن يسكنوا إليها شرفا وحَسَبا ، فقد أصبحت مادة هامة من مواد ثقافة الشعب ، وعلما يلقّن فى مدارس مصر كما تلقن بقية العلوم الاخرى

وهذا معهد الموسيقى الملكى ، نفحة من نفحات المليك السامية على الموسيقى العربية ، ونعمة من نِعَمه الضافية السنية ، يترنم كل شىء فيه بهذه الرعاية الواقية ، ويفاخر ويزهى بتلك العناية الوافية .

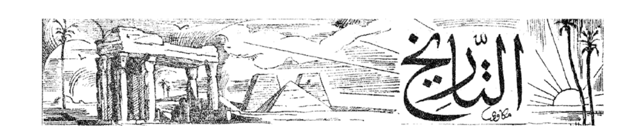
كان المعهد ، قبل ، ناديا مجهولا ، يخفى على أهل مصر إلا قليلا ، يعانى الرهط الكريم الذى يقوم عليه المشقة والويل ، ويغالب مايوهى العزم ويَهُد الحيل ، حتى أدركهم فضل المليك ونفحاته ، وغمرتهم نعماؤه وهباته وتوالت النفحات . ومعاضدة الحكومات . فترعرع النادى وأينع فى العطف الوريف ، والكرم المنيف ، كرم ابن اسماعيل حامى النيل ، ومنشىء الجيل ، وأصبح النادى بفضل هذه الرعاية معهداً عظيما ، وبناء فخيما ، يليق بأعماله وأغراضه وأنصاره وبالأمانة التى أخذها على عاتقه وهى النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى الأسمى الذى يليق بها ، ثم نشرها ، وتعهد تطورها .

ومن سوابغ نعمه على الموسيقى ، أجزل الله له العطاء ، تحقيق رغبته السامية فى عقد مؤتمر للموسيقى العربية فى مصر ، يجتمع فيه نُخبَة من علماء الدنيا ، يبحثون وسائل رقى الموسيقى العربية وتعليمها ، وتدعيم قواعدها العلمية ، ووضعها على أسس ثابتة معترف بها .

وكانت النتائج الجليلة التى وصل إليها المؤتمر ، والمسائل الفنية الدقيقة التى أثارها ذات أثر كبير فى إنهاض الموسيقى العربية ، وقد حمل المعهد رسالة المؤتمر ، وهو جاهد فى تبليغها ، وتحقيق المأمول فيها فى ظل ناصر العلوم ، ومحيي الفنون ، ملك مصر العظيم .

فى معهد الوادى ودار غنائه فرح تسير غداً به الأخبار
بعثت له الدنيا كرائم طيرها من كل أيك بلبل وهَزار
وحوى النوابغَ فيه حول نواله ملك على حُرَم الفنون يغار
جلب السوابق كلها فتسابقت حتى كأن المعهد المضمار
يا صاحب التاجين عشت ولا يزل يجرى بيمن أمورك المقدار

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولة الحديثة

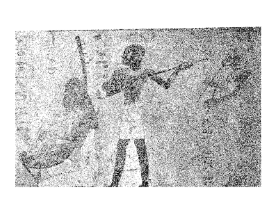
آلات النفخ

قلنا إنه بقيام الدولة الحديثة تغيرت الموسيقى المصرية تغيراً تاماً عما كانت عليه فى عهد الدولتين القديمة والوسطى : فالهدوء والاعتدال والبطء والبساطة وغيرها من صفات الموسيقى القديمة ، كل أولئك قد اختفى وحل محله موسيقى على نقيض تلك الصفات . وإذا تجلّى ذلك فى آلات الموسيقى عامة فقد تكون آلات النفخ أوضح ما تتجلى فيها هذه الظاهرة . فلقد تغيرت آلات النفخ فى الدولة الحديثة تغيراً كلياً عما كانت عليه فى الدولتين القديمة والوسطى وظهرت فيها آلات لم تعرفها مصر من قبل :

١ ــ المزمار المزدوج

وقد حل فى الدولة الحديثة محل الناى (صورة ١ جنك وطنبور ومزمار مزدوج ، من نقوش الأسرة الثامنة عشرة) .

ويتكون المزمار المزدوج - كما يدل عليه اسمه ، ورسمه - من مزمارين . ذَوَىْ بوق للفم ، يتقابلان فى جهة الفم ثم يفترقان ، ويزداد افتراقهما كلما ابتعدا عن الفم . وكان لا يعزف بتلك الآلة إلا النساء .



(صورة ١)

وصوت هذه الآلة حاد ، بالغ فى الحدة (بينما كان صوت الناى هادئا لينا) .

ويتفاوت طول هذا المزمار بين ٥٠ سم و ٧٠ سم فهو طويل رفيع (وهذا هو السبب فى حدة صوته) أما ثقوبه فتتراوح بين الثلاثة والثمانية .

ولم يعزف بهذا المزمار على طريقة واحدة دائما ، بل كانت تتنوع طريقة العزف به ؛ فكانت أحياناً تعزف كل يد على حدتها بمزمار واحد من المزمارين ، وأحيانا تستعمل اليد الواحدة للعزف بكلا المزمارين فى وقت واحد . ولم نر فى النقوش غير صورة واحدة لهذا النوع الأخير وذلك فى صورة للراقصات فى الأسرة الثامنة عشرة .

وأما الطريقة التى كانت شائعة فى استعمال هذا المزمار فهى أن تعزف اليدان بالمزمار الأيمن ، ولا يترك للمزمار الأيسر غير إبهام اليد اليسرى ليستند عليها ، ويظل المزمار الأيسر طول الدور ثابتا على نغمة واحدة لاتتغير ، بينما المزمار الأيمن يؤدى اللحن ، كما هى الحال فى الأرغول المصرى الآن « ويسميه الموسيقيون فى مصر النوتى للثابت ، والريس للمزمار الذى يؤدى اللحن » ولما كان بالمزمار الأيسر « الثابت » عدة ثقوب لا يحتاج منها النافخ غير ثقب واحد أثناء العزف ، فأنه تسهيلا لاستعمال هذه الآلة ، كان العازف يسد ثقوب هذا المزمار الأيسر إلا ثقباً واحداً يختاره منها ، حسب نوع اللحن ، يبقيه مفتوحا ليعطيه النغمة التى يرغب الأقامة عليها طول الدور .

وقد وجد فى طيبة مزمار به أربعة ثقوب ، منها ثلاثة مغطاة بالصمغ .

وكان المزمار الأيسر أطول قليلا من المزمار الأيمن « وهو ما لا يزال عليه الأرغول المصرى الآن ، حتى من غير الفواصل المعلقة بمزماره الأيسر » .

والنغمة التى يقيم عليها المزمار الأيسر أثقل من نغم اللحن الأصلى الذى يؤديه المزمار الأيمن ، اللهم إلا إذا انخفض اللحن كثيرا فان نغمته تتقاطع مع نغمة المزمار الأيسر .

ملاحظة هامة

لما كان يعثر فى عمليات الحفر المختلفة على كثير من المزامير والنايات ، وكان كلا النوعين يصنع من الخشب ، ويعثر فى الغالب على المزامير دون بوق الفم ، وهو ما يميز المزمار عن الناى ولما كان مما يهم الباحثين فى الآثار تمييز هذه الآلات بعضها من بعض عند العثور عليها فى الحفريات فاننا نثبت هنا الملاحظة البسيطة الآتية ، تسهيلا لهم فى التمييز بين هاتين الآلتين :

ان كل آلة يقل مقطعها عن سنتيمتر واحد فهى مزمار .

وكل آلة يزيد مقطعها عن سنتيمتر واحد فهى ناى .

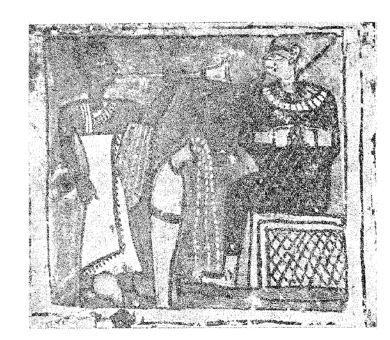
٢ — النفير (البوق)

وهو آلة يبلغ طولها ذراعا ، وتصنع من المعدن الأصفر ، ذات بوق للفم واضح الظهور ،

مخروطية الشكل تزيد نهايته فى الاتساع بوضوح .

(صورة ٢ لعازف بالنفير أمام ايزيس ، من عهد الرومان) .

والنفير على هذه الصفة لا يؤدى غير نغمة واحدة وجوابها وهو لذلك لا يستعمل إلا فى إعطاء الأشارات وكان أهم استعماله فى



(صورة ٢)

الحروب . فهو آلة حربية (صورة ٣ حرس الملك أمينوفيس الرابع من نقوش مدافن العمارنة) وإن كانت تستعمل أحياناً عند تقديم القرابين .

وأول ظهور النفير كان فى الدولة الحديثة إذ عثر على أول صور له فى

« صورة ٣ »

نقوش عصر تحوتمس الرابع . وقد تكون صعوبة صنعه ، على الأرجح ، سبب تأخر ظهوره فى مصر . فالنفير آلة مصرية بحتة . ولم تظهر فى آسيا إلا بعد ذلك بكثير ، حوالى سنة ١٠٠٠ ق . م عند الحتيتيين ، ثم ظهرت فى العراق بعد ذلك بزمن بعيد .

مسابقة هذا العدد

الى الاطفال

يسكن بعض الناس فى بيوت سقوفها غير متينة تتسرب منها مياه الأمطار .

وقد حدث أن دخل طفل صغير إحدى حجرات منزله بعد هطول مطر غزير فرأى الماء ينزل من السقف نقطا ، وقد وضعت والدته أوانى نحاسية مختلفة الأحجام تتلقى فيها نقط ماء المطر المتساقطة تساقطاً منتظم الايقاع على الأوانى النحاسية المختلفة الأحجام التى يصدر عنها مختلف النغم . تخيل انه يسمع إيقاعا موسيقيا وتوهم أن كل آنية آلة تعزف ، وأنها فى مجموعها تكوّن فرقة موسيقية ، وأنه رئيسها ، فقبض على عصاة واعتلى كرسيه وأخذ يقود الفرقة مشيرا بعصاه إلى الأوانى متتبعاً فيها النغم .

والمطلوب أن يتخيل كل طفل هذا المنظر ويرسمه ويبعث به إلى هذه المجلة .

ونرجو حضرات الآباء والأخوات الكبار أن يتركوا الأطفال أحرارا فى تفكيرهم حتى نصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير فى الأطفال .

شروط المسابقة

١ ـ لا يزيد سن الطفل الذى يشترك فى هذه المسابقة على ١٢ سنة

٢ ـ يجب أن تصل الأجابات الينا فى ميعاد لا يتجاوز ٢٠ من أكتوبر سنة ١٩٣٥

٣ ـ تملأ بيانات القسيمة الملاحقة لهذه الصحيفة وترفق بالأجابة

الجوائز

ستمنح الجوائز للخمسة المتفوقين ، وتنشر صور إجاباتهم ، وصورهم الفوتوغرافية . وستضم لجنة التحكيم اليها فريقا من أساتذة الرسم فى المدارس .

انزع هذا واملأ بياناته

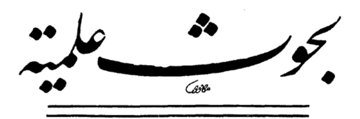
الأسم ....

السن ....

المدرسة ....

العنوان ....

وارسله إلى إدارة المجلة



ابن سينا والهارمونى

يتبادر إلى ذهن كثير من الناس أن شهرة ابن سينا الفيلسوف العربى الخالد . وإذاعة صيته . مقصورة على إتقانه علم الطب فحسب

ولكن ابن سينا كان علماً من أعلام زمانه فى جميع العلوم : فى الدين ، وعلوم الفقه ، وفى اللغة ، وفى الفلسفة . والرياضيات ، والمنطق ، والأدب ، وعلوم النفس . ولم يكن الطب غير ناحية من نواحى عبقريته الفذة

وقليل من الناس من يعلم أن ابن سينا من أساطين علماء الموسيقى فى زمانه . ومن أوسع معاصريه علما بها . كان إمام عصره فى هذه العلوم فى الشرق والغرب ، وكانت كتبه وكتب الفارابى أساس العلوم الموسيقية العربية . حتى فى الأندلس برغم أنهما من المشارقة

لقد ألف ابن سينا فى الموسيقى ثلاثة كتب : اثنين باللغة العربية . والثالث باللغة الفارسية . وأكبر هذه الكتب وأوسعها بحثاً . هو الجزء الموسيقى من كتابه « الشفاء » وهو موسوعة شاملة لجميع العلوم ، خصص منها جزءاً ضخما للموسيقى . وأما كتابه الثانى فهو جزء من كتاب « النجاة » وهو موسوعة أخرى أقل توسعاً من الأولى . ثم الكتاب الثالث الفارسى واسمه « دانيش ناما » ويحتوى ما احتوى عليه الجزء الموسيقى من كتاب « النجاة »

أما كتاب الموسيقى فى « الشفاء » فلم يبق منه فى المكتبات العامة إلا أربع نسخ ، كلها فى مكتبات انجلترا ، وأكملها المخطوطة المحفوظة فى مكتبة اكسفورد

أما كتاب « النجاة » فقد ترجمته أوربا إلى اللاتينية عام ١٥٩٣ ولكنه ، للأسف ، ينقصه الجزء الخاص بالموسيقى . بيد أن مخطوطتين منه محفوظتان فى مكتبة اكسفورد

لقد عالج ابن سينا فى هذين المؤلفين ، وفى مؤلفه الفارسى ، كل مايتعلق بالموسيقى العربية ، من ناحيتيها اللحنية والأيقاعية ، وشرحها شرحا وافياً ، مبوّباً أجمل تبويب ، يتفق والعلوم الموسيقية الحديثة

ولقد يطول بنا البحث إذا تعرضنا لكل ما كتبه ابن سينا فى موضوع الموسيقى ، ولذلك سنخصص هذا المقال لبحث ناحية واحدة امتاز بها ابن سينا فى مؤلفاته ، وانفرد بالبحث فيها عن كل من سبقه من العرب ومؤلفى الشرق ، وهى الناحية الخاصة بالموسيقى العربية والهارمونى ، أو على الأدق فى التعبير ، الموسيقى وتعدد الأصوات

تعدد أصوات المغنين فى وقت واحد طبيعى لا صناعى ، عرفته أقدم العصور ، فقد تغنى الأطفال والنساء والرجال جميعا فى وقت واحد منذ القدم ، فى تراتيلهم الدينية واستقبالهم للملوك والقواد والفاتحين . ومما لا ريب فيه أن لكل فئة من أولئك طبقة من الأصوات خاصة . فاذا امتزجت بعضها ببعض ألفت نوعا من تعدد الأصوات

وهذا النوع وإن كان متأصلا بالطبع فى الموسيقى منذ القدم ، وأثبت التاريخ الموسيقى وجوده فى جميع الممالك القديمة ، إلا أن واحدة من هذه الممالك لم تلتفت إلى تواليفه التفاتا مقصودا ، ولم يتعرض عالم من علمائها إلى بحثه بحثا علميا .

وهذا هو السبب فى إغفال البحث عن تعدد الأصوات فى الموسيقى ، حتى تحدثت عنه أوربا فى العصور الوسطى حيث لفت نظر العلماء ما تستعمله الكنيسة فى التراتيل من اختلاف الأصوات فى التأدية ، وظهر هوكبالد الأيطالى الملقب « بوالد الهارمونى » Hucbald فى آخر القرن التاسع وأول القرن العاشر « ٨٤٠ - ٩٣٠ » . يحدثنا هذا العالم الموسيقى فى مؤلفاته النظرية عن تعدد الأصوات بما يقرره من إمكان امتزاج نغمة الأساس بالرابعة والخامسة والجواب ، وهو ما كان مستعملا ، عن غير قصد ، فى أغانى الجماعات فى الممالك القديمة

ولقد خلَفَ هوكبالد ، العالم الموسيقى « جيدو اريتسو Guido Arezzo » « ٩٩٥ - ١٠٥٠ » فنهج نهج سلفه . وتلقت أوربا مؤلفات ذينكما العالمين بالترحيب والأقبال ، وبحثوا فيها وزادوا عليها ، حتى تطوروا بتعدد الأصوات وصار علما قائما بذاته هو « علم الهارمونى » الذى هو جوهر الفرق بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية .

وكان المعتقد أنه لم يتعرض من علماء العرب أحد للكلام فى تعدد الأصوات ، حتى كشف العهد الأخير عما دبجه يراع ابن سينا فى هذا الموضوع فى مخطوطاته الموسيقية التى أشرنا إليها آنفا . إذن كان ابن سينا أول عربى عالج هذا الموضوع فى شىء كثير من التفصيل والأسهاب .

وإذا علمت أن ابن سينا عاش فى الشرق فى آخر القرن التاسع وأول القرن العاشر « ٩٨٠ - ١٠٣٧ » ، وهو الزمن الذى عاش فيه هوكبالد وجيدو تقريبا ، تحقق لديك أن ابن سينا كان فى بحثه هذا حرا طليقا لا صلة له بمؤلفات ذينكما العالمين

وأظهر الدلائل على ذلك أن طريقة تأليفه فى هذا الموضوع وتفكيره فيه تختلف اختلافا بيناً عن طريقة صاحبيه

والمحقق بعد ذلك أن « الهارمونى » (تعدد الأصوات) كان معروفا عند العرب استعملوه فى أغانيهم وأناشيدهم بل وأعجب من هذا أنهم استعملوه فى عزفهم بالآلات الموسيقية وهى مفخرة عزت على كثير من الممالك المتحضرة فى ذلك الوقت

إتخذ ابن سينا فى كتابته عن تعدد الأصوات عنوانا أدمجها فيه أسماه « محاسن اللحن » ، وجعلها أربعة أنواع مختلفة هى : الترعيد ، والتمزيج ، والتوصيل ، والتركيب ثم استنبط من التمزيج فرعا أسماه التشقيق ، ومن التركيب فرعا آخر أسماه الأبدال . وإذن فقد توسع ابن سينا فى بحثه وشرحه شرحا وافيا بزّ فيه صاحبيه وامتاز عليهما بما استخلصه فى بحثه من كثرة أنواع تعدد الأصوات

على أنه لا يفوتنا أن نشير إلى أن ابن سينا اتفق مع العالمين الأوربيين فى جوهر بحثهما عن الهارمونى فقال فيما عرّف به « التركيب »

« أما التركيب فأن يخلط بالنغم الأصلية فى نقرة واحدة نغمة موافقة لها ، وأفضل ما كان من الأبعاد الكبار وأفضله الذى بالكل ثم الذى بالأربع »

وما أردنا بهذه العجالة إلا أن ننبه إلى فضل العرب ، وابن سينا خاصة . على الموسيقى بما بذلوه من الجهود الجبارة فى الفحص عن جميع عناصرها ، وأن نثبت بالبرهان الجلى أن الهارمونى كانت معروفة فى عناصرها الأولى عند العرب.

الموسيقى والطب

مبادئ تشريحية وفسيولوجية عن الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير
الدكتور عبد الرءوف حسن
مدير مصحة فؤاد بحلوان

تمهيد :

أرجو القارىء الكريم أن يراجع العدد الثالث من مجلة الموسيقى إذا شاء أن يتابع هذا البحث وأن يفهم محتوياته فى سهولة ويسر .

فى المقال المشار إليه توجد أربعة أشكال توضيحية لا غنى للقارىء عنها فى هذا السياق .

ولقد ختمت مقالى السابق بالعبارة التالية :—

« الأوتار الصوتية وتران لهما خاصية الأنكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفى لمرور الهواء الذى يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعا يختلف قوة وضعفاً ، ولكنه يكفى لأحداث اهتزازات سريعة فيهما .

وهذه الاهتزازات الوترية هى منشأ الصوت ، فالهواء المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدى بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر »

ومتابعة هذا التصوير الصادق لطريقة حدوث الصوت الأنسانى فى الحنجرة يؤدى بنا إلى ذكر بضع ملاحظات عامة عن طريقة أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية أثناء الغناء ، نرجو أن يجد فيها القارىء الكريم شيئاً من الطرافة

الاوتار الصوتية أثناء الغناء أو الكلام

الحنجرة الأنسانية فى تشريحها التفصيلي ذات تكوين فنى غاية فى البراعة والدقة ، وبالأخص فى تناسب وضع الأوتار بحيث يمكن حدوث الصوت المعتاد إذا اندفع تيار الهواء من الرئة إلى أعلا ، فى حين يتعذر إحداث صوت طبيعى متصل ـ طبيعى أو موسيقى ـ إذا اندفع الهواء من أعلا إلى أسفل « أى من الفم إلى الرئة » ، ويستطاع تجربة ذلك بجعل الهواء يمر بين الأوتار الصوتية أثناء شهيق طويل

ومن الطريف أن نلاحظ أن الأوتار الصوتية ـ أثناء الغناء أو الكلام ـ لاتهتز من أعلا إلى أسفل « فى اتجاه عمودى » كما قد يتبادر للذهن لأول وهلة « حين يتذكر المرء القوس ووتر الكمان » بل هى تهتز فى اتجاه أفقى من حافتها فقط .

ويلاحظ الطبيب الفاحص للحنجرة أثناء الغناء « فى

النغمات العالية ، أن الأوتار الصوتية تبدو كأنها ثابتة بالرغم من اهتزازها السريع الذى أومأنا إليه ، كما أن طولها واتساع الفتحة بينهما قد يظل كما هو أثناء غناء نغمتين مختلفتى الدرجة « فى السلم الموسيقى » . ويرجع ذلك إلى أن من طبيعة تكوين هذه الأوتار إمكان تغيير قوامها « من حيث اليبوسة والليونة » حسب الحاجة ، وبذا يتيسر إحداث اهتزازات مختلفة تناسب كل نغمة من نغمات السلم الموسيقى .

وقد أسلفنا التنويه بأن الأوتار الصوتية تشبه فى عملها أوتار الكمان . وكلنا يعلم أن صندوق الرنين « Caisse de Resonnance » فى مثل هذه الآلات الوترية هو بيت القصيد فيها وأهم أجزائها . وعلى مادته وشكله وجودة صنعه تتوقف قيمة الآلة الموسيقية .

وهذه الملاحظة صادقة من كل الوجوه عند تطبيقها على الحنجرة الأنسانية بحيث نرى من المناسب الاستطراد إلى بحث النقطة التالية :

أهمية التجاويف التى تتصل بالحنجرة فى تنويع الأصوات الأنسانية وتمييزها وهذه مسألة قل من يفطن إلى أهميتها العملية بين حضرات القراء . لهذا لانرى بأساً من تناولها بشىء من الايضاح :

يخطىء من يتوهم أن ميزة أساطين المغنين المشهود لهم بالتفوق تتوقف على حالة أوتارهم الصوتية ، فان هناك ألوف من الحناجر التى تبدو أوتارها عند الفحص بديعة التكوين منتظمة الشكل انتظاما مدهشاً . ومع ذلك فان أصحاب هذه الحناجر من ذوى الأصوات العادية جداً ، كما أنه عند فحص الأوتار الصوتية لذوى الحناجر الموسيقية الممتازة لا يجد الطبيب الفاحص فرقا مميزا أو تكويناً خارقا للعادة يمكن معه تفسير تلك الموهبة الغنائية الفريدة

والسر فى ذلك يرجع إلى أن حالة التجاويف التى تتصل بالحنجرة من حيث الحجم والشكل والقدرة على الرنين هى العامل المهم فى إكساب الأصوات موسيقيتها بل وفى تمييز أحدها عن الآخر .

ولتقريب هذه الحقيقة إلى ذهن القارىء أذكر الملاحظة التالية وهى منتزعة من صميم المشاهدات الوقعية :

بعض مرضى السل الرئوى يصيب المرض أوتارهم الصوتية ، وفى هذه الحالات الخطيرة تتأكل هذه الأوتار تأكلا تاما يجعلها أثرا بعد عين . . . فيصبح المريض وقد فقد صوته فقدا تاما وقد يظل كذلك بضع سنوات .

وبالرغم من شدة خطورة هذه الحالات عادة إلا أن بعضها ينجع فيها العلاج فتندمل الاصابات الدرنية فى الحنجرة ، وتتكون بالفعل أوتار صوتية جديدة ، ليست بالضبط الأوتار القديمة التى زالت بفعل سل الحنجرة ولكنها محاولة ناجحة من الطبيعة لترقيع ما أحدثه المرض من تلف .

والأمر المدهش فى هذه الأحوال أن المريض لا يسترد القدرة على الكلام فقط بل يعود اليه صوته بنفس مميزاته الموسيقية ، وما يصاحب الصوت الأنسانى من نبرات خاصة بكل فرد من الأفراد .

من هذه الملاحظة ومن غيرها مما لا يتسع له مجال الكلام الآن يبدو جليا أن الدور الذى تقوم به الأوتار الصوتية نفسها فى تنويع الصوت الأنسانى دور ثانوى الأهمية ، وأن أهمية التجاويف التى تتصل بالحنجرة أهمية عملية بالغة تستحق شيئا من البيان والشرح . وهو ما سنفعله فى عدد تال من المجلة فى القريب إن شاء الله .



القصص الموسيقى

أنشودة تصلح مجتمعاً

للكاتب عز العرب بن على

كان الصبيُّ مولعاً باللعب أمام بوابات المسبك ، فقد كان يعلم ان أباه يعمل فى إحدى نواحيه

وكان يوم السبت أعظم أيام أسبوعه ، فقد كان يقضى ضحوة نهاره فى الركض والعدو على الأفاريز المحيطة بالمسبك ويتردد آونةً على حانوت الألبان يتعجل نفخ بوقه ، فما كان يلذه صوت فى الأرض خيراً من صوت ذلك النفير

سيق ، فى حياة أمه مرة ، إلى شاطىء البحر يَصيف فكان إذا أظلم الليل وَدَجا ، يسمع من مَصيفه تلاطم الأمواج ، وارتطامها بالشاطىء غاضبة مزمجرة . فلم يكن يهتز لها اهتزازه من صوت ذلك البوق الذى كان يوقظه فى ليالى الشتاء الداجية وينذر أباه بموعد عمله

خَفَتَ صوت آلة المسبك رويداً ، وفُتِّحت الأبواب ، وتدلىّ الناس ، وتجلت فى عين الغلام وضاءة الفخار حين قصد أبوه إلى أمين الخزانة يقتضيه أجره ، ويتناول مرتبه

انقضت الظهيرة . وبدا الأصيل ، ثم جنَح النهار فى العَشِيّ ، ولم يرجع والده إلى البيت كعادته . خرج آخر رجل فى المسبك وغُلقت الأبواب وراءه ولم يلمح لأبيه أثراً .

لم يكن عهد الغلام بفقد أمه بعيداً ، فكان لا يزال يتمثل وجهها الصبوح الوضاح وهى فى ضجعة الموت توصى زوجها وتقول :

« لن يُصلَح بالك ، ويستقيم حالك إلا إذا اجتنبت الخمر ، وهجرت السُّكر ، فاذا غالبتك شهوة الشرب فغابتك فلا تجعل لسلطانها عليك سبيلا إلى ولدك فيضل ويشقى »

فقال لها الرجل ، وقلبه يتمزق حزنا ، « لو مد الله فى أجلك لبلغت الهدى والرشاد ، ولكنى أعدك أن أقصر عنايتى كلها على ولدنا . أسأل الله العصمة والعون والسداد »

واستقام الوالد بعد وفاة الوالدة شهراً أو بعض شهر تحدثت الجيرة فيه عن التحنن الفياض . والاشفاق الرحيم الذى يتحدب به على الولد اليتيم .

كانت تلك الأيام أسعد أيام حياة الغلام ، ولكنها مرت سراعا كأنها حلم أو خيال .

ادرع الغلام الليل كله إلا قليلا ، يترقب عود أبيه فاذا الوالد يقبل مترنحاً يلعن ابنه ويصب عليه التأنيب ويدفعه إلى فراشه ويأمره أن ينام

فزع الولد إلى مضجعه : فى قلب كسير وفؤاد مفطور وألقى الغطاء على وجهه ، وتوجه إلى الله بصلاة تلقَّاها عن أمه ، ثم صرخ صرخة ناعمة يحبسها الدمع « أماه ! أماه ! » ثم غرق فى رقاد عميق

وأصبح الولد وهو أشد ما يكون جلدا وعزما ، هبط عليه إلهام ينزع به إلى الشجاعة ويدفعه إلى مراقبة أبيه ، ولقد كشف عن الملهى الذى يقضى فيه أبوه سهراته أيام السبت من كل اسبوع . كان ذلك الملهى حانة تُحيا فيها الموسيقى والغناء . تقع فى الشطر الثانى من الطريق ، ولقد

انقضت الظهيرة والعصر والعشية وأمعن الليل فى العَتَمة والغلام ببابها يترقب

كانت أغانى الرجال فى تلك الحانة بليغة الأثر فى نفسه قوية التأثير فى مشاعره ، فاقترب يتسمع ، حتى إذا انتهى المغنى من اداء قطعته وجلس ، علا الهتاف له ، وتجلت مظاهر الاستحسان ، وتلاثمت الكئوس وَقَبَّل الناس أفواهها . هذا حفز الصبىّ إلى الاستزادة من التمتع ومطالعة إن كان والده يغنى .

طال المقام بالغلام فتعب ، واشتدت ظلمة الليل فخاف وإذا برجل يخرج ليصلح الأضواء ، وإذا الغلام يسأله ، فى طهر ملائكى ، أن يسمح له بدخول الحانة ليرى أباه فتقبل الرجل رجاءه بقبول حسن وأشار إليه أن يتبعه

تعجب حارس البوابة من رؤية الصبىّ يدخل إلى الحفل جريئا فى تلك الساعة من الليل ولكنه أغلق الباب بعد إذ دخل وحياه بكلمة طيبة تثلج قلوب الصغار

ماكاد الغلام يتوسط الحفل حتى أُخذ وعرته دهشة وكاد الحشد يفترسونه بأبصارهم . كانوا عليه غضابا ولكنه اتجه إلى والده يقول

« لا تغضب يا أبى ، فلقد أضنتنى الوحدة فى البيت فلما سمعت الغناء خف عنى السأم ، وجرؤت فدخلت ولعلك ، لا تطردنى ، فانى أجلس ساكنا أسمع وأرى »

فقال المدير : « لا تخف ، يا ولدى ، فما نحن لك بكارهين ، بل انشرحت صدورنا بمشاهدتك ، أيها الرجل الصغير ، تعال واجلس إلى جانبى فلعلك تغنينا أغنية أيضا . . »

هنا لك طوّق الوالد ولده بذراعه ، فبعث إلى قلبه السكينة والاطمئنان ، وإذ كان تصوره مجتمعا كله فى أغانى الجوقة وفعلها الساحر فى نفسه ، فقد أسرع إلى المنصة وجلس جنب المدير .

وإذن فقد أذن المدير فى الناس ، وهو يدق المائدة بكأسه ، أيها السادة ، استمعوا إلى هذا الرجل فى صورة الصبى ، فانه سيغنيكم . إنى ألمح فى عينيه بريق الرجولة يتلألأ فتنتشر أضواؤه . سكونا واسمعوا أنشودته .

وقف الصبىّ فوق مقعده ، فاذا وجوه الناس تنتبه ولكنه لم يفزع ولا حسّ خوفا . ثم بدأ يتغنى كأن ملكا من السماء هبط إلى الأرض ، ونشر على الحشد أنشودة سماوية مطهرة غيّرت طبائعهم وحالت حانتهم جنة ونعيما .

وهذه أنشودته :

دارُ السعادة ، أين منكم دارُها ؟
وَقَفٌ على أهل الصلاح مَزارُها
هى جنة المأوَى أُعِدّت للتُقى
الخيّرون بخلدها أقمارُها
فيها لهم ما يشتهون ، فسارعوا
إن العطايا السابغاتِ شعارُها

اخترق صوت الصبى جميع حجرات الحانة . فألقى السُّكارَى أقداحهم ، واطّرَحوا كؤوسهم ، ووقفت الأجراس ، وصمت الأسياد والخدم ، وكان صمت يبعث على الدّهش والعجب فى مثل هذا المكان ، حتى إذا أتى الغلام على آخر أنشودته ، وكان صوته يجلجل فيها ، حبس الناس أنفاسهم وأجهشت إحدى السيدات بالبكاء وخرجت مسرعة تدلف فى الطريق .

كان الغلام ، فى تغنيه ، يتمثل أمه كأنه يراها ، فكانت عيناه مفعمتين بشراً وسرورا ، فلما انتهى وجّه بصره إلى أبيه يتلمس كلمة تشجيع . أحنى الوالد رأسه كأنما يغوص فى أفكاره ، فقصد إليه الصبى ووضع يده على ركبته وقال « أأنت غاضب علىّ يا أبتى ؟

صمت الوالد ولم يحر جوابا فخاف الولد واشتد فزعه ودار ببصره فى الناس جميعا ، كأنما يستجديهم الغياث والنجاة .

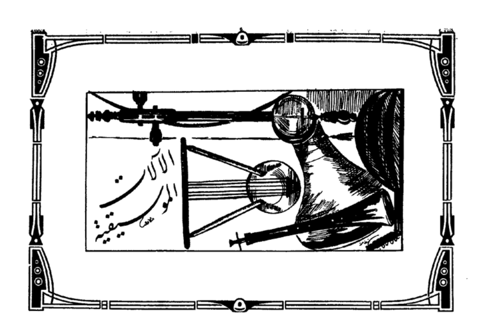
هنا لك شعر صاحب الحانة أن عليه واجبا ينبغى أداؤه ، وأن لا بد له من أن يقول شيئا ، فترجّل عن مقعده وقال :

« أيها السادة ، لقد بلغنا نهاية برنامج الليلة . واعتقدوا أننا اختتمنا به برنامج الموسم جميعا . لن تفتح أبواب هذه الحانة بعد اليوم ، ولن يعقر فيها خمر . وداعاً . »

وقد صدق ، فان سكان ذلك الحى تابوا عن الموبقات وأصبحت الحانة منتدى أدبيا تملأ الفضائل أرجاءه ونواحيه

وهكذا كان الغلام هاديا ، أحسن الله له الجزاء

« الموسيقى » أيها الموسيقيون : هل من سميع ! ؟



آلة البيانو

أصبح البيانو أهم الآلات الموسيقية ذوات المضارب (الكلافيه)، وتطلق على مجموعة الأشرطة السوداء والبيضاء التى تنتقل عليها الأصابع فى العزف، ويتصل كل مضرب من تلك المضارب برافعة مثبتة فى طرفها الداخلى مطرقة إذا ما تحركت طرقت عدة أوتار متماثلة فى وقت واحد (ثلاثة أوتار فى العادة) فتسبب اهتزازها وتصدر عنها نغمة خاصة .

وما أطلق على البيانو اسمه إلا بعد اختراع هذا النوع الأخير ، ذى المطرقة ، الذى لايمتد تاريخه إلى أكثر من مائتى عام ، حيث أزدهر عصر البيانو .

ولقد أصبح من المتفق عليه أن الآلات الموسيقية عامة مصدرها الشرق ،فيه نشأت . وفى أحضانه درجت ، وقطعت تطوراتها الأولى ؛ وأن للغرب فضل استكمالها وتهذيبها . قرر التاريخ الموسيقى هذه الحقيقة فتقبلتها أوربا فى غير قليل من المضض ، ولكنها ظلت تزهى باختراعها لآلة البيانو . وتباهى بها على أنها أكثر الآلات الموسيقية ذيوعا فى العالم وأوسعها انتشاراً فى الشرق والغرب

غير ان التاريخ الموسيقى علم حديث ، يسير فى الكشف عن حقيقة الموسيقى بخطى مطمئنة مأمونة العثرات ، بفضل مجهود علمائه وأعلامه ، وقد جلّى التاريخ أخيراً عن أن أقدم الأسماء التى عرفتها أوربا لهذه الآلة كان ***Echiquier*** وان هذه التسمية ظلت متداولة فى اسبانيا وفرنسا وانجلترا خلال القرن الرابع عشر وأول القرن الخامس عشر . كما تنطق بذلك مؤلفات كتاب هذه البلاد وشعرائها فى ذلك العهد

وإذ نعلم ان المدنية الاوربية فى تلك العصور ، ولا سيما اسبانيا ، متصلة اتصالا وثيقاً بالمدنية العربية ، بفضل الحضارة الأندلسية ، وما كانت تفيض به على ممالك أوربا من نور العلم وكنوز الفن ، فمن الطبيعى للمؤرخ أن يبحث عن أصل هذه التسمية ومنشئها لعله يهتدى إلى مدلولها وأصلها عند العرب ،

وبخاصة أن الآلات الموسيقية التى انتقلت من الاندلس إلى أوربا كانت على التحقيق تنقل بمسمياتها العربية ، فآلة « العود » احتفظت جميع لغات أوربا باسمها العربى . كذلك آلة الكمان التى تطورت من « الرباب » كان اسمها القديم فى أوربا مشتقا فى من هذا اللفظ العربى (راجع المقال الذى نشر عن الكمان فى **الموسيقى** بالعدد الثالث)

وإذن كان على الباحث عن منشأ اللفظ الأوربى *Echiquier* أن يرجع إلى عصر الأندلس يمحصه وينقب فيه لعله يجد من بين آلاته ما قد يكون أصلا لهذا اللفظ ، وهذا هو الذى أثبته الواقع ، فاننا عندما نعرض الآلات الموسيقية عند الأندلسيين نرى آلاتهم الوترية هى : العود القديم ذو الأربع أوتار . والعود الكامل ذو الخمس أوتار ، والشهرود وهو نوع من العود ، والقيثارة ، والمزهر ، والكنارة ، والقانون ، والنزهة ، والرباب والكمنجة ، **والشقرة أو المنقر** . وظاهر ان الشقرة أصل اللفظ الأوربى *Echiquier*

ولن نعتمد على التسمية وحدها دليلا فى الرجوع بألة البيانو إلى الشرق وإنما اعتمادنا على ما هو أهم من ذلك وهو شكل الآلة نفسها فى تلك العصور إذ كان الـ *Echiquier* آلة شديدة الشبه بالقانون أو (السنتور) بل كانت على التحقيق آلة قانون ذات مضارب

وإثبات آخر فوق هذا أيضاً أن منطقة الأصوات التى تحتويها هذه الآلة لم تكن لتعدو الثلاثة الدواوين « المراتب » شأن جميع الآلات العربية .

بل لقد كان صوت تلك الآلة قديما أشبه ما يكون بصوت القانون ، ذلك لأنه لم تكن مضارب هذه الآلة متصلة بمطرفه تدق على الأوتار ، كما هو الحال فى البيانو الحديث ، إنما كانت المطارق متصلة بريشة تنبر على الأوتار كما تنبر تماما على أوتار القانون .

وإذن فأصل آلة البيانو ، هو بنفسه أصل آلة القانون « أو السنتور » ، منشؤه آلة قديمة عرفها اليونان الأقدمون منذ عصر فيتاغوث . أو قبله بقليل ، تلك هى آلة « المونوكورد » وكانت تستعمل لقياس الأصوات والنسب الموسيقية ، وهذه الآلة القديمة أو بالأحرى هذا الجهاز البسيط لم يعتبر يوما ما آلة موسيقية . كان عبارة عن صندوق خشبى صغير مثبت فوقه وتر واحد ومن ذلك جاءت تسمية مونوكورد « مونو أى واحد » ، « كورد أى وتر » ومعناه ذو الوتر الواحد . وكان تحت ذلك الوتر قنطرة من الخشب تتحرك على مقياس مدرج فائدته تقسيم الوتر إلى أجزاء مهتزة حسب الارادة (وهذه القنطرة بمثابة حركة الأصبع فى اليد اليسرى عند العفق على الأوتار فى العزف)

ثم زاد عدد أوتار هذا الجهاز تدريجا حتى أصبح كل وتر خاصا بصوت من أصوات السلم الموسيقى ولكل وتر منها قنطرة خاصة به

وفى القرون الوسطى استعيض عن تلك القناطر بمضارب « كلافيه » وكان أول استعمالها بهذه الصفة فى القرن الثامن أو التاسع وكانت على شكل صندوق صغير من النحاس يوضع فوق المنضدة عند التوقيع عليه . واقتصر استعمال هذه الآلة على الدرس أو متابعة الغناء ، ولم تعتبر آلة موسيقية مستقلة يستغنى بها عن سواها

وقد أطلق على هذه الآلة اسم « كلافيكورد » وتسميتها

ظاهرة (كلافى أى مفتاح أو مضرب) . (كورد أى وتر) ومعناه الوتر ذو المضرب (انظر الصورة التى إلى يسار هذا الكلام)

وبما أن الوتر الواحد يستعمل فى العود لاستخراج عدة نغمات منه . وفاق استعمال عفق الأصبع عليه فى مواضع مختلفة فكذلك كان الوتر الواحد فى الكلافيكورد يستخدم لاستخراج أكثر من نغمة واحدة إذ كان له أكثر من مضرب واحد (فى العادة من اثنين الى خمسة) تقطعه فى مواضع مختلفة لتكون بمثابة القناطر . ولهذا كان عدد أوتار الكلافيكورد أقل بكثير من عدد المضارب.

وفى القرن الرابع عشر ثم فى الخامس عشر ارتقت تلك الآلة ودخلها كثير من التحسين، وصنعت منها أنواع كبيرة، ذات قوائم وأصبحت تلك الآلة تسمى «كلافيسمبالو» وانقسم ذلك النوع الأخير الى قسمين : كبير يسمى «سبينيت» نسبة الى «سبينيتوس» الأيطالى الذى عاش فى البندقية فى أوائل



« عازفة بآلة الكلافيكورد »
(متحف الصور بلندن)

القرن السادس عشر » أنظر إلى يمين هذا الكلام صورة سبينيت إيطالى فى القرن السابع عشر ، وعلى هذا النوع كان يوقع موزار طفل المعجزات وبطل الموسيقى الألمانى الخالد . أما النوع الصغير فكان يسمى « فرجينال » وكان محبوبا جداً من فتيات الأنجليز

وقد بلغت آلة « الكلا فيسمبالو » بقسميها فى ذلك الوقت درجة ، مرضية وصنعت مضاربها على نحو ما هى عليه اليوم من انقسامها الى مجموعتين تتألف المجموعة العليامن المضارب السوداء القصيرة وكان عددها خمسة أيضاً كما هى اليوم . والمجموعة السفلى وهى المؤلفة من المضارب البيضاء الطويلة وكان عددها سبعة كذلك . » غير أنهم كانوا أحيانا ،يلونون مجموعة المضارب العليا باللون الأبيض والسفلى باللون الأسود ، وظلت تلك الآلة يشبه صوتها صوت القانون بسبب



سبينت إيطالى
« القرن السابع عشر »

نبرها بالريشة، ولا تعدو منطقة أصواتها الثلاثة الدواوين حتى أوائل القرن الثامن عشر حيث استبدلت الريشة بالمطرقة . ولم يكن فى مقدور العازف بتلك الآلة قبل الآن أن يغير من شدة العزف إذ كانت الأصوات الصادرة من أى وتر من تلك الآلة كلها واحدة فى شدتها ولكن بعد استعمال المطرقة أصبح فى مقدور العازف أن يضرب الصوت الواحد بدرجة مختلفة من اللين أو الشدة

واللين ويسمى بالايطالية « بيانو Piano » والقوة وتسمى بالايطالية « فورتا Forte » (راجع الدرس التاسع من مبادىء الموسيقى النظرية بالعدد التاسع من الموسيقى) ومن ذلك سميت هذه الآلة « بيانو فورتا Piano Forte أو فورتا بيانو » ثم اختصرت فصارت بيانو .

وأول من استعمل هذه التسمية هو خرستوفالى الأيطالى عام ١٧١٠ ومن ذلك الوقت فقط بدأ نجم هذه الآلة يتلألأ ويضىء . ومن هذا يتضح ما سبقت الأشارة إليه من أن البيانو ذا المطرقة حديث لا يتجاوز تاريخه المائتى عام .

غير أن شكل البيانو لم يأخذ فى ذلك الوقت (وقت خريستوفالى) الشكل الذى هو عليه الآن بل كان يزيد مقدار عرضه فى جهة عن الجهة الأخرى بكثير نظراً لطول الأوتار الغليظة النغمات فى ناحية وقصر الأوتار الحادة النغمات فى الناحية الأخرى .

وأول بيانو صنع على الطراز الحديث المستعمل اليوم كان فى عام ١٨١١ بلندن عمله الميكانيكى الشهير روبرت ورنم Robert Wornum وقد سجله عام ١٨٢٨ م وانتشر بسرعة مدهشة لسهولة استعماله . وقد ظهر فى نفس الوقت فى فرنسا وألمانيا والنمسا كثيرون من مهرة الميكانيكيين . عملوا على استيفاء دقة تلك الآلة والارتقاء بصناعتها .

على أن البيانو لم يصل إلى مجموع ما يشتمل عليه الآن من الأصوات إلا فى أوائل هذا القرن .

وإذا بلغنا فى بحثنا هذا المدى ، نرى إتماما للموضوع الأشارة إلى البيانو الشرقى . فقد كان انتشار البيانو الأوربى فى كل مكان فى الشرق سبباً فى التفكير فى جعله آلة تؤدى أرباع الأصوات ليصبح فى مكنتها تأدية الموسيقى العربية . حاول ذلك الكثيرون منذ بداية هذا القرن وتعددت المحاولات حتى لقد توافر لدى المعهد الملكى للموسيقى العربية أثناء انعقاد المؤتمر عدة نماذج متعددة من هذه البيانوات ، منها ثلاثة لمصريين وهم حضرات الأساتذة جورج سمان ونجيب نحاس بالأسكندرية ، وأميل عريان من القاهرة ، ومنها واحد للأستاذ وديع صبرا مدير معهد الموسيقى بلبنان ، وواحد للبروفسور هابا أستاذ الموسيقى بجامعة براج . وقد امتاز كل أنموذج من هذه بمزايا خاصة . وهى وإن اختلفت فى طرق الصناعة فغايتها كلها واحدة هى محاولة أداء أرباع النغمات .

وإذ كان بحث هذا الموضوع من الناحية الفنية يخرج بنا عما قصدنا إليه من هذا البحث فسنعالجه فى الأعداد المقبلة إن شاء الله .



اعلام الموسيقى

الشيخ سلامه حجازى
حياة وفنه
الذكرى الثامنة عشرة لوفاته

فى صبيحة اليوم الرابع من أكتوبر سنة ١٩١٧ سكنت نأمة الفنان الموهوب الذى كان ملء الأبصار والأسماع، وخبا ضياء تلك العبقرية المتلألئة الوضاءة التى سمت بفنها إلى أرفع مراتب النبوغ والابداع، وعندنا أنه يكفى ذكر اسم الشيخ سلامه حجازى مجرداً ليكون أكبر تعريف لعميد المسرح العربى، وبلبله الغرد، ومعجزة الفنانين فى مصر والشرق على الأطلاق . فقد كان ـ طيب الله ثراه ـ وقد ملك ناصية الأنشاد، وتربع على عرش التمثيل ـ قبلة أنظار الخاصة والعامة، وموضع إعجاب جميع الطبقات على اختلاف الميول والمشارب، ولا غرو فقد كان ـ أثابه الله ـ المثل الأعلى فى حلاوة صوته، وعذب أنغامه، وسلامة ذوقه . وصدق عزيمته، ونشاطه، ومثابرته، ومجهوده المتواصل فى خدمة الموسيقى زهاء ثلاثين عاماً رغم ما اعترضه فى خلالها من كوارث الدهر ونكبات الأيام .



وليس أدل على ذلك مما كان يؤثر عنه من قوله « إن الفنان نبي ملهم يجب أن يأخذ رسالته بحزم وثبات مهما اعترضت سبيله الصعاب أو حالت دون آماله العقاب » .

وإذا كان التمثيل ـ وخاصة التمثيل الغنائى ـ أقوى عوامل الفنون الجميلة أثراً فى التربية والتهذيب، وأنه مدرسة الفضائل والأخلاق، فأن المرحوم الشيخ سلامه على هذا القياس يعد فى مقدمة حاملى لواء الأصلاح الاجتماعى

وعلى رأس الواضعين للحجر الأساسي لمدرسة الثقافة العامة . وفي طليعة المجاهدين في سبيل النهضة القومية المصرية .

والواقع إننا إذا نظرنا إلى الموسيقى من حيث إنها لغة السماء ، ووحي الروح ، وقبس الألهام ، ورسالة الوجدان والعواطف ـ ولا سيما الموسيقى المسرحية التي أكثر ما تكون في أحوال ومناسبات يقصد منها العبرة والعظة ـ لوجب اعتبار الشيخ سلامه من أكبر العاملين على إذكاء العواطف الجامدة وإصلاح مشاعر النفوس الخاملة . وترقية الوجدانات وتغذيتها بمعاني الجمال وذلك كله بفضل مواهبه المتدفقة بفيض الأحساس والرحمة والسلوة ، المتجلية من تمثيل مشاهد الحياة على مسرح الزمن .

ولعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الشيخ سلامه كان في الأنشاد آية دهره ، ونسيج وحده في عصره ، فلم يشؤه ند ، ولم يتطاول إليه في فنه حاسد أو ناقد ، فقد عقدت له بالاجماع ، وعن جدارة واستحقاق ، زعامة الأنشاد والغناء المسرحي مع ضربه بسهم في سائر فنون التلحين مما سيأتي بيانه .

ولا جدال في أنه لم يكن بين المنشدين في الشرق أجمع من استطاع أن يبز الشيخ في صوته الساحر المعجز الذي رفعه إلى أسمى مكانة ، أو يجاريه في فنه العظيم الذي كان محباً له ، وعاش من أجله ، أو يحاق في أجواء روحه المنبعثة في المسرح من مواهبه ومواقفه التمثيلية الشائعة ، وعصاميته العجيبة الجبارة ، وشخصيته الجذابة المحبوبة وما إلى ذلك من الصفات والهبات العلوية التي كانت تسترعي الأنظار ، وتأخذ بمجامع القلوب ، وتستهوى الألباب بنشوة الطرب والسرور ، وروعة الأعجاب والأكبار . وحسبه فخراً أن يسمى عصره الذي نبغ فيه بعصر التمثيل الذهبي .

***

ولد الشيخ سلامه حجازى عام ١٨٥٢ ميلادية في حي رأس التين بمدينة الأسكندرية وشب وترعرع فيه .

ويروى أن أباه من رشيد وكان من الملاحين المجدين المعروفين ، وأما أمه فكانت بدوية من إحدي قبائل عرب السلوم . ومن نكبة الدهر وقسوة القدر أن يبتلى الطفل بموت أبيه وهو في الثالثة من عمره فتعهد أمره أحد أصدقاء أبيه وألحقه بأحد كتاتيب الحي حيث تلق مبادىء القراءة والكتابة ، واضطرته الحال السيئة التي وصلت إليها عائلته بعد موت أبيه أن يلتحق صبياً في دكان حلاق . وآنس في نفسه ميلا للطموح فلم تمنعه مهنته من قضاء شطر كبير من نهاره في استظهار القرآن . وكان يعمد في المساء إلى « زاوية » في الحي يستمع باهتمام إلى أناشيد الأذكار ويشترك بصوته ووجدانه مع جماعات المنشدين حتى تشبع من هذه الطريقة وهو بعد يافع صغير . ثم حاول مزاولة « السلامية » المتداولة في الأذكار ، وهي أشبه بالناي ، وكاد يجيد النفخ بها لولا بوادر صوته الرخيم ومواهبه الغنائية التي أخذت تتجلى للناس في حلقات الذكر ، وهو في العاشرة من عمره ، مندمجاً مع البطانة وآونة مرسلا صوته لمساعدة المنشد في آهاته ومفرداته . فاذا بحنجرته الصغيرة الضعيفة تنطوى على السر المكنون من عظمته وهكذا تمكن في مدة وجيزة من استظهار معظم القرآن وتجويده ، فذاع صيته في حي رأس التين وسائر أحياء الثغر الأسكندري وتهافت القوم على سماعه واضطره انكبابه على إجادة الترتيل إلى اعتزال مهنة الحلاقة . ولم يكد يناهز الرابعة عشرة من عمره ، حتى صار من المقرئين الممتازين وبز سواه بما حبته به العناية الآلهية من حلاوة الصوت ومواهب النبوغ .

قال رحمه الله لبعض محدثيه « إن الصوت مثله مثل كل كائن حي ، إن تعهدته بما يصلحه وينميه ، صلح ونما ، والعكس بالعكس » وأيد ذلك بقوله إن صوته تطور بأربعة أطوار مختلفة فقد كان قبل أن يبلغ رشده حاداً شديد الارتفاع لا قرار له ، فلما بلغ الرشد انعكس الأمر فتلاشت منه الطبقة العالية ، المصطلح على تسميتها بالجوابات ، وقويت فيه القرارات أو « الأراضى » كما يعبر عنها أهل الصناعة في مصر .

فلما رأى المعجبون بصوته هذا التغيير فيه وتوسموا فيه الاستعداد ، أرادوه على أن يؤذن الفجر صيفاً وشتاء مستقبلا

بصدره الهواء النقى فكان ذلك أحسن علاج لتقوية أوتاره الصوتيـة فعاودته قوة الجوابات مع عمق القرارات واشتهر أمره كمؤذن فى جامعى الاباصيرى وأبى العباس وغيرهما بالأسكندرية . وترامى صيتـه فكانوا يحتشدون رجالا ونساء وأطفالا وقت السحر حول أسوار المسجد مترقبين موعد الأذان ، وما يكاد ينطلق صوته حتى ينصتوا مأخوذين بهذا الوحى الهابط عليهم من أعلى المأذنة متجلياً فى ذلك الصوت الملائكى المنبعث مع نسمات السحر .

وفى ليـلة مأتم الشيخ احمد الياسرجى ـ وكان حجة المنشدين وكبيرهم فى الأسكندرية وأحد الذين تلقى عنهم سلامة حجازى مبادىء الأنشاد ، وقواعد الغناء ، وسلامة فى تلك الليلة يرتل القرآن فى المأتم قياما بواجب الوفاء لأستاذه ـ حدث أن الشيخ خليل محرم إمام منشدى مصر فى ذلك العهد قدم خصيصاً لتقديم فروض العزاء فى زميله السكندرى فسمع صوت الشيخ فأدهشه وأثار إعجابه وتنبأ له بمستقبل باهر ، وعن للشيخ محرم أن يقيم بالأسكندرية بضعة أشهر لمهام خاصة ، فأتيحت للشيخ سلامة ملازمته مدة إقامته ، وأخذ عنه وتطبع بطابعه وأدت مصاحبته له أن تمكن من الكثير من قواعد الغناء وضروب الأنشاد . وأفاض عليه الشيخ محرم من علمـه الغزير ما جعل ذكر سلامه يطير كل مطار فذاعت شهرته فى جميع أنحاء القطر وعكف على الأنشاد فى حفلات الأذكار الكبرى وأذان الفجر فى أكبر مساجد الأسكندرية .

وفى سن الثانية والعشرين تزوج من فتاة من أهل رأس التين ورزق منها بأول أولاده . وعقب ذلك مالت نفسه الطموحة دائماً ، واتجهت رغبته الوثابة ، إلى الغناء على التخت ، فأقدم غير هياب وأصاب نجاحا باهراً فى مضمار التخت وأبدع فى إحياء الليالى والحفلات ماشاء له الأبداع .

وعلى الأثر ، وهو فى أوج طموحه ، داهمت القطر اضطرابات الثورة العرابية فاضطرته إلى الرحيل بعائلته مع من رحلوا عن الأسكندرية إلى رشيد موطن أبيه وأبناء عمومته . وهناك التحق بجامعها المشهور بجامع زغلول مؤذناً يبعث لأهليها من صوته العذب سحراً وافتتانا ، وألف فى رشيد تختاً متواضعاً أخذ يجوب به القرى المجاورة ناشراً فيها شجى الطرب مما ساعده على جمع مبلغ يذكر كان نواة لتخت كامل منظم اعتزم تكوينه . ولكن القدر القاسى حال دون أمنيته إذ دهمه فى رشيد بوفاة ولده وأمه فحزن عليهما حزناً شديداً وأدركه التشاؤم من رشيد فغادرها عائداً إلى الأسكندرية وكانت الثورة العرابية قد استقرت بعض الاستقرار فحقق فى الثغر أمانيه واعتلى تختاً مستوفى العدة والترتيب مستكمل النظام والتدريب فكان أينما حل بتخته يموج المكان بجماهير المعجبين به ، فيملك عليهم مشاعرهم بنبرات صوته القوية وطلاوة قصائده البليغة المنسقة بطابع شجى جديد ومبتكرات تلاحينه وأدواره التى استطاع أن يمس بها أوتار القلوب .

المنشد الشيخ سلامه فى الثلاثين من عمره

وتعد أدواره فى الحقيقة من الطراز الأول فى التلحين ، ومعجزة فى عالم الطرب حتى أن المرحومين الحامولى وعثمان اللذين كانا يتجاذبان زعامة التخت فى ذلك الأوان ، كانا يقبلان بارتياح على استيعاب أدواره ويتباريان فى غنائها تقديراً منهما لفنه واعترافا بنبوغه . نخص منها بالذكر ما يأتى :

١ ـ لغير لطفك أشكى لمين حالى — مقام صبا

٢ ـ يارشيق القد فؤادى مايده حيله مقام بياتى
٣ ـ بسحر العين تركت القلب هايم مقام بياتى
٤ ـ فؤادى ياجميل يهواك مقام نهاوند
٥ ـ الوجه مثل البدر تمام مقام بنجكاه زايد
٦ ـ يا بدر واصل عشاق جمالك مقام بوسلك
٧ ـ مجروح يا قلبى والله سلامتك مقام فرحناك أوج
٨ ـ أدر لى بكأس الطرب مقام كردان
٩ ـ الهوى لو شفت له يا أهل المحبة دوا مقام صبا عشيران
١٠ ـ ظريف الأنس والطلعة البهية مقام حجاز كار

وإلى جانب هذه الأدوار عمد إلى صقل وتهذيب القديم من القصائد وصوغها فى قالب جديد بديع ، وكان يفتتح وصلاته بالموشحة وينفرد بالخانة منها ويتبعها بمطلع القصيدة مباشرة من غير تطويل فى مناجاة الليل والعين مما درج عليه المغنون فى عصره ولا يزال متداولا للآن . فجاء ذلك طابعاً حديثاً فى تطور نظم الغناء اختص به الشيخ وحده ، وكان له قيمته وأثره لدى المستمعين فى ذلك الحين .

وكان الشائع فى الأناشيد والمقطوعات المعدة للغناء فى ذلك العصر أن تكون مفرغة فى قالب العامية ، فضم الشيخ إلى نهضته كبار الأدباء والزجالين فنظموا له المقطوعات الشائقة التى رسم لهم معانيها ونماذجها مملوءة بالسمو الشعرى الذى يتفق والحالة التى تلائم سنة الانتقال ، وخلع على هذه المنظومات روحا فياضة بالنغم السامى والضرب الأخاذ فاستطابها الناس وهاموا بسماعها .

ومن أشهر قصائده الممتعة :

سلوا حمرة الخدين عن مهجة الصب
ودر ثناياكم عن المدمع الصب

سمحت بارسال الدموع محاجرى
لما تزايد بالتجنى هاجرى

شكوتى فى الحب عنوان الرشاد
والجوى حظى ولذاتى السهاد

سفر اللثام على دياجى الحندس
فأضاء صبح جبينه بتنفس

إن كان يوسف فى الجمال دعاكم
فأبوه للأشواق فيه دعانيا

وهكذا ظل الشيخ يتنقل بالفن من طور إلى طور ويتلاعب بالأنغام وتكييفها وفق مقتضيات الرقى حتى لنحسب أن عهده كان الحجر الأول فى أساس نهضة الطرب والغناء وعاملا من أكبر عوامل الابتكار والتجديد .

وفى سنة ١٨٨٠ ظهرت بوادر التمثيل العربى فى هذه الديار وكانت نشأته الأولى فى مدينة الاسكندرية على أيدى الأدباء السوريين المعروفين أديب اسحق وسليم ومارون النقاش وأنطون الخياط ، وترسم آثارهم فى القاهرة سليمان القرداحى وسليمان الحداد وأبو خليل القبانى . وكان أول عهد الشيخ سلامة باعتلائه منصة المسرح ظهوره مطربا بين فصول الرواية وفى نهايتها فى جوقة المرحوم الخياط فى ميدان المنشية بالأسكندرية

ومن ثم ذاع أمره وطبقت شهرته آفاق القطر وتهافت العظماء والوجهاء على دعوته لأحياء ليالى سمرهم ووصل حديث نبوغه إلى مسامع الحضرة الخديوية وكان هذا من بواعث اتصاله بنابغة المغنين ومطرب السراى المرحوم عبده الحامولى فدعاه للاشتراك معه فى إحياء حفلة كبرى لمناسبة زواج إحدى أميرات العائلة الخديوية وكان ضمن برنامج الحفلة تمثيل رواية صغيرة من روايات فرقة الممثلين المعروفين القرداحى وسليمان الحداد فراقه التمثيل فى هذه الليلة وشغف به .

ولما حان موعد غنائه عقب التمثيل مباشرة انبرى ينشد موشحة « يا رشيق القد » واختتمها بسلام « صفا الأوقات » الذى تلقنه عن الموسيقار الكبير المرحوم أبو خليل القبانى فأذهل السامعين وأعجب به المرحوم الحامولى إعجاباً عظيما فأوسعه ثناء وتشجيعاً على مسمع الجميع فسر الشيخ لهذا التوفيق الذى كتب له فى تلك الليلة ولا سيما وأن المغفور له الخديوى توفيق شارك الناس فى استماعهم وسرورهم .

ولما تجلت للقرداحى والحداد مقدرته الصوتية عرضا عليه احتراف التمثيل معهما شارحين له فوائده ومزاياه، واستحثه على احترافه المرحوم الحامولى ليملأ الفراغ الذى ينتظره فى عالم الغناء المسرحى والذى يجد فيه مجالا ملائماً لاستعداده الصوتى فأجابهم إلى أمنيتهم وكان أول ظهوره مع جوقة القرداحى على مسرح الأوبرا فى العاصمة فانتزع إعجاب الحاضرين وأخذهم بسحر صوته كل مأخذ . وثابر على التمثيل مع القرداحى فى عدة روايات كان لها أعظم وقع فى النفوس ولا غرو فقد جمعت بين براعة تمثيل القرداحى وروعه غناء الشيخ فعم صيته جميع الأنحاء وطفق الناس يتناقلون حديث صوته وأنغامه ومقدرته المدهشة وتبارت الصحف والجرائد فى امتداحه والثناء عليه والأشادة بذكره والأطناب فى وصف عبقريته فكانت دار الأوبرا وغيرها من المسارح التى اعتلاها تغص كل ليلة بالجماهير التى كانت تتقاطر أفواجاً لسماعه وما يكاد يظهر لهم فى موقف من مواقف الرواية حتى يقابل منهم بعاصفة من الاستحسان والأعجاب .

ولما تمكن من فن التمثيل فى خلال الأربع السنوات التى قضاها فى فرقة القرداحى ورأى ما بلغ إليه من المنزله فى نفوس الناس أراد أن يحتل فى الفرقة المكانة اللائقة به من حيث تمثيل أدوار الأبطال فى بعض روايات جديدة شرع فى إخراجها فعز على القرداحى أن ينزل له عن هذه الأدوار فأدى هذا الخلاف إلى الانفصال عنه واتفاق الشيخ مع المرحوم اسكندر فرح عام ١٨٨٩ على إنشاء جوقة جديدة ومسرح جديد فى أول شارع عبد العزيز

أما رواياته الغنائية التى ظهر فيها فى فرقة القرداحى فأشهرها « مى وهوارس » . « عائدة » . « الظلوم » . « جنفياف » . « ليلى » . « أنيس الجليس » . « أبى الحسن » وغيرها .

وكان مما استحدثه بعد انضمامه إلى اسكندر فرح إيجاد ألحان خلال فصول الرواية لعامة أشخاصها مما لم يكن متوافراً من قبل وابتكر المروشات والسلامات الخديوية ينشدها مع الجوقة فى الافتتاح والختام نذكر منها على سبيل المثال :

١	ـ دم يا زمان المنى	مقام جهاركاه
٢	ـ حمداً لرب العالمين	« نهاوند
٣	ـ قد علا إلى ربى العلا	« سيكاه
٤	ـ دام سلطان الوجود	« جهاركاه
٥	ـ أيها القمرى غرد	« بستنكار
٦	ـ بلبل السعود الزاهر	« نهاوند
٧	ـ الصفا قد زاد	« عراق
٨	ـ للخديوى محاسن جمة	« عشاق
٩	ـ حبذا عصر سعيد	« راست
١٠	ـ عباسنا ذو المعالى	« صبا
١١	ـ دام لنا الخديوى	« شاهناز

وأشرك معه السيدة « لبيبه مالى » وكانت من ذوات الأصوات الممتازة وأخرج رواياته الرائعة الأفريقية وتليماك وملك المكامن وغيرها فأقبل الجمهور بفضل جهود الشيخ وحسن إدارة اسكندر فرح على التمثيل أيما إقبال ودر ابتكاره وتطوره بالتمثيل ذلك التطور المحمود، الأرباح الوافرة على اسكندر فرح وبلغ مرتب الشيخ ثلاثين جنيهاً فى الشهر وهو مبلغ لا يستهان به فى ذلك الوقت وكان من أثر نجاحه أن شجع خيرة الكتاب والأدباء وأجزل لهم المكافآت فتمكن من الحصول على مجموعة قيمة من الروايات المنتقاة كانت فتحاً جديداً فى عالم التمثيل نذكر منها صلاح الدين الأيوبى وقصيدته المشهورة فيها : إن كنت فى الجيش أدعى صاحب العلم ، وشهداء الغرام ، وقصيدته فيها ، سلام على حسن ، والسيد ، وحمدان ، وثارات العرب ، والرجاء بعد اليأس ، وحلم الملوك ، وضحية الغواية وقصيدته المشهورة فيها ، سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى ، وغانية الأندلس ، ومظالم الآباء ، ووفاء الغانيات ، والبرج الهائل ، ومغاير الجن ، ومطامع النساء ، وهملت ، واللص الشريف ، وعظة الملوك ، وغير ذلك من المسرحيات العظيمة التى ألفها وترجمها له فطاحل أدباء العصر أمثال الشيخ نجيب الحداد وفرح أنطون وطانيوس عبده وغيرهم ممن لا تعى الذاكرة أسماءهم .

ولا مشاحة فى أن الشيخ بلغ أوج مجده إبان اشتغاله مع اسكندر فرح على الرغم من وجود منافس قوى إلى جانبه فى ميدان العتبة الخضراء ونعنى به المرحوم أبو خليل القبانى ولكن مقدرة الشيخ ومواهبه لم تدع مجالا لسواه فابتسم له الحظ وكتب له النجاح والتوفيق خصوصاً بعد أن التهمت النيران مسرح القبانى وتفرد بالتمثيل.

ولما انفصل فى عام ١٩٠٥ من جوق اسكندر فرح على أثر خلاف بينه وبين شقيقه قيصر فرح كان لدى الشيخ إذ ذاك مبلغ من المال انفقه فى إعداد الملابس والمناظر اللائقة بالروايات الجديدة التى أعدها لفرقته حيث بدأ التمثيل بها فى مسرح حديقة الأزبكية ثم استأجر تياترو فردى وسماه دار التمثيل العربى وضم إليه صفوة الممثلين والممثلات وأخرج معظم رواياته القديمة المحبوبة من الشعب فى حلة قشيبة وأضاف عليها طائفة من الروايات الجديدة كرواية تسبا، وعواطف البنين، واليتيمتين، والجرم الخفى، وابن الشعب، والقضية المشهورة وفى هذه الآونة، اقترح على صديقه المرحوم اسماعيل بك عاصم أن يؤلف له روايات مصرية صميمة فوضع له: صدق الأخاء، وحسن العواقب، وهناء المحبين. وبالأجمال أسبغ على كل ماكان يخرجه من الروايات فى خلال المدة من سنة ١٩٠٦— سنة ١٩٠٨ عظمة فنه وإبداعه وخطا بالتمثيل خطواته الموفقة التى سجلت له الفخر والخلود.

وعن له أن يرتحل بجوقته إلى خارج القطر فأخذ يقصد كل عام إلى سوريا ولبنان لقضاء أشهر الصيف فى ربوعهما ولقى فى كل مرة من الحفاوة والأكرام ومظاهر الأكبار والأعظام مايعجز القلم عن وصفه. وعند عودته من الديار السورية فى صيف عام ١٩٠٧ مفعما بالنشاط مغتبطاً مزهواً بتوفيقه ونجاحه فى رحلاته اتصل به خبر اعتزام الممثلة الفرنسية الطائرة الصيت (ساره برنار) زيارة القاهرة وأنها ستفد ولا بد إلى مسرحه لتتبين مبلغ ماوصل إليه فن التمثيل عند المصريين فأراد الشيخ أن يقدم الدليل الناصع على رقى الفن فى مصر وجهود رجاله القائمين به فى إخراج أهم الروايات الفرنسية وخاصة الرواية التى خلدت ذكر برنار وهى (غادة الكاميليا) فعهد بترجمتها إلى الكاتب القدير الشيخ عبد القادر المغربى وكان من كبار محررى المؤيد، وأعد لها العدة ومثلها فى دار التمثيل أولا ثم عاود تمثيلها فى دار الأوبرا تمثيلا أدهش كبيرة ممثلات العالم، ولم تمالك من التصفيق له مراراً، وما كاد ينتهى الفصل الأول من الرواية حتى وقفت فى شرفتها وارتجلت خطبة نفيسة نجتزىء منها ما يلى دلالة على مبلغ تقديرها لممثلنا النابغ وفنه العظيم قالت: (الليلة رسخ عندى أن العبقرية فى الشرق أشد تحمساً وأوفر إنتاجا من البلاد الغربية فتمثيل الشيخ سلامة هذه الرواية الليلة بحضورى زادنى تأكيداً بأن أكثر الناس استعداداً للكمال هم الفنانون أصحاب النفوس الوثابة والأذهان المتوقدة دون تقييد بالوسط أو بالبيئة. فلقد هز الشيخ مشاعرى رغم عدم تفهمى العربية. والشيخ سلامة على ما اعتقد ليس ممثلا بالدراسة أو خريج معهد تمثيلى بل هو ممثل فطرى أنتجت فطرته هذه المقدرة وإنى مغتبطة به أشد الاغتباط إذ تذكرت قرناءه الممثلين الموهوبين فى فرنسا الذين ليس لأية مدرسة عليهم من فضل وأحيى أيضاً ممثلته العبقرية (السيدة مليا ديان) التى قامت بدور مرجريت فأخرجته بنجاح وتفوق عظيمين. وأملى كبير أن يردوا لنا الزيارة فى باريس ليتسنى لنا أن نقوم نحوهم ببعض ما يجب علينا من التكريم ».

وأطرى الشيخ فى مناسبة أخرى الممثل المعروف (مانوسيللى) فقال « لقد تعلمت من الشيخ سلامة كيف أمثل دور هملت » وقال عنه كاروزو المطرب الايطالى الكبير: لو ان الشيخ خلق أوروبياً لما كان لى وجود فى عالم الفن.

وإنما أوردنا هذه الأقوال دلالة على مبلغ ماوصل اليه الشيخ من المكانة لدى من يقدرون الفن والمواهب التقدير الصحيح

وكأن جسمه رزح بما كان يحمله من مجهود ويرهقه به من عمل شاق متواصل. فداهمه الشلل فى دمشق الفيحاء خلال رحلة له ولزم فراشه نحو عامين لم يقصر فيهما فى الانفاق على نفسه حتى تمكن بعدهما من اعتلاء المسرح ثانية واقتصاره أول الأمر على انشاد بعض القصائد الغزلية والاجتماعية

نذكر منها القصيدة المشهورة من نظم المرحوم طانيوس عبده التى مطلعها :

أتيت فألفيتها ساهرة وقد حملت رأسها باليدين

وفتى العصر من نظم الدكتور شدودى ومحاورة الحبيب من نظم المرحوم الياس فياض التى مطلعها :

تبعت الحبيبة فى ليلة لأشفى بروءيتها غلتى

وفى عام ١٩١٤ مكنته صحته من الارتحال بجوقه إلى تونس فلقى فيها كل تجلة واكرام وحظى هناك بمقابلة مولاى باى تونس مقابلة رسمية بحضور الوزراء وكبار الحاشية ولما تقدم مقبلا يد الباى قال له سموه (شفاك الله يا شيخ سلامة وإن شاء الله يكون رجوعك من عندنا وأنت فى صحتك الكاملة وتعود مثلما كنت)

ومثل هناك فى مسرح القصر رواية صلاح الدين الأيوبى شهدها مع سمو الباى الحاكم الفرنسوى والوزراء وكبار الحاشية والأعيان فأعجبوا غاية الأعجاب بما رأوا وسمعوا وأنعم عليه سمو الباى بالوسام الثانى من درجة « أوفسييه »

وقبل عودته إلى مصر مر بطرابلس الغرب ومثل فيها بضع روايات

وفى أوائل اكتوبر سنة ١٩١٤ بارح المغرب على باخرة ابطالية عرجت به على نابولى وجمعته فيها محاسن الصدف بالاستاذ (براندانى) مغنى فرقة الاوبرا الملكية بروما وأسمعه الشيخ نخبة من ألحانه فقدر فيه النبوغ والعبقرية وأقام له مع ممثلى فرقته حين اعتزامه مبارحة البلاد حفلة تكريمية شائقة جمعت عظماء نابولى وكبار فنانيها وقام كل بقسطه فى مديح الشيخ كفنان عالمى جدير بالثناء والتقدير وأخذت له صورة مكبرة بالحجم الطبيعى حفرت على لوحة تذكارية وكتب تحتها : تذكاراً لزيارة المغنى والممثل المصرى الشيخ سلامه حجازى عام ١٩١٤

ولا تزال هذه الصورة التذكارية إلى يومنا هذا فى نابولى قبلة الأنظار تشعر بعظمة عميد المسرح العربى ويتجلى فيها اكبار الغربى المنصف لشيخ الفن الشرقى

وبمجرد وصوله إلى مصر تسلم الوسام المجيدى الرابع الذى أنعم به عليه سمو الخديوى السابق

وفى أواخر عام ١٩١٤ اشترك مع الممثل الكبير جورج أبيض فى اخراج وتمثيل روايات (مصر الجديدة) و (قلب المرأة) للاستاذ لطفى جمعه . والحاكم بأمر الله ، للاستاذ ابراهيم رمزى ، وابنة حارس الصيد ، لألياس فياض ووضع الحان رواية ، الولدان الشريدان ، وعطيل ولويس الحادى عشر وأوديب وغير ذلك من الروايات التى لا يزال أثره وصدى صوته فيها عالقا بالأذهان

وفى أول أغسطس سنة ١٩١٦ انفصل عن جورج أبيض واستقل بجوقته وكانت صحته قد أخذت فى التحسن حتى انه لم يكن يشكو من آثار الشلل إلا من عرج بسيط فى رجله اليسرى

وفى مساء الأحد آخر سبتمبر سنة ١٩١٧ مثل لآخر مرة فى تياترو بريتانيا رواية شهداء الغرام وكان تمثيله فى تلك الليلة بالغاً حد الأعجاز ما أدهش الحاضرين وغناهم غناء شائقاً فوق المألوف حتى كادت جدران التياترو تميد من تصفيق الحاضرين وهتافهم وهم لا يعلمون أن القدر القاسى قد قضى أن تكون ليلة الوداع

وفى صباح الأثنين أول أكتوبر سنة ١٩١٤ بارح داره لمهام خاصة بالجوق وعاد إلى المسرح حيث موعد تجربة إحدى الروايات .

وفى مساء الثلاثاء انتابه صداع خفيف لازمه يوم الأربعاء أيضاً .

وفى الساعة التاسعة والدقيقة العاشرة من مساء هذا اليوم أصيب بالنكسة فانعقد لسانه وفاضت روحه الكريمة الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الخميس الموافق ٤ من أكتوبر فكانت فجيعة من أشد ما أصيبت به مصر من الفواجع

وفى اليوم التالى احتفل بدفنه وشيعت جنازته

إلى مقره الأخير فى مدافن السيدة نفيسة وقد سالت عليه النفوس حسرات

وكان ـ سقى الله ضريحه ـ على جانب كبير من كرم الأخلاق ، باراً بأهله وذويه وأصدقائه كريماً إلى أبعد حد يخجل من مواجهة من يحسن إليه ويؤلمه أن يعلم الناس بأحسانه .

ولا شك أنه خالد بأنغامه التى سجلتها لنا الاسطوانات الغنائية فانها ذخيرة فنية تستعيد منها الأسماع جلال صوت الشيخ وتستمد منها وحى الجمال

ومما يجدر بنا التنويه عنه أخيرا أنه تألفت منذ سنوات لجنة من خيار عارفى قدر الشيخ ونخبة أنصاره برياسة الشهم الغيور المفضال الدكتور محمد فاضل اتخليد ذكرى الفقيــــد وأسفرت مجهوداتهم الطيبة ومساعيهم المشكورة عن تسمية أحد



آخر صورة للشيخ سلامة أخذت قبل موته بأسبوع

شوارع الاسكندرية بجهة المرغنى باسمه المحبوب وبناء مقبرة فخمة فى مقابر الأمام الشافعى نقلت إليه رفاته فى احتفال مهيب صباح يوم الجمعة ٢٤ أبريل سنة ١٩٣١ ، ولم يدخر الدكتور فاضـــل وسعاً فى الدعوة إلى إقامة حفلات تأبين تذكارية له فى كل سنة ونشر كتاباً قيما ضمنه تاريخ حياته بالتفصيل وغير ذلك مما قام به ولجنته فى إحياء ذكراه من جلائل الأعمال مما نسجله له بمداد الشكر والثناء ونحى فيه من أجلها عاطفة الأخلاص والوفاء

وقد وجب أن نوسع المجال بعد هذا لدمعة الشعر يذرفها على المطرب العظيم أمير الشعراء المغفور له أحمد شوقى بك تغمدهما الله بواسع رحمته وأجزل لهما مثوبته

يوسف كركور
سكرتير اللجنة الفنية بالمعهد

قصيدة شوقى بك

يا ثَرَى النِّيلِ فى نَواحيكَ طيرٌ كانَ دنيا وكانَ فَرحةَ جيلِ

لَمْ يَزَلْ ينزِل الخمائلَ حتى حلَّ فى رَبوَةٍ على سَلْسَبيلِ

أقعَدَ الروضَ فى الحياةِ مَلِيًّا وأقامَ الرُّبَى بسحرِ الهَديلِ

يا لِواءَ الغِناءِ فى دوْلةِ الفَــــــــنِّ إليكَ اتَّجهتْ بالأكاليلِ

عَبقَرِيًّا كأنَّهُ زَنبَقُ الخلدِ عَــــــــالٍ فَرْعِهِ النَّسرِيِّ الأسيلِ

أين مَنْ يَسمعِ الزَّمانِ أغانيــــــــى عليهنَّ رَوْعةُ التمثيلِ

أينَ صوتٌ كأنَّهُ رنَّةُ البُلبُــــــــلِ فى النَّاعِمِ الوريفِ الظليلِ

فيه مِنْ نَغمَةِ المزاميرِ معْنىً وعليهِ قداسةُ التَّرتيلِ

كلما رَنَّ فى المراسح « إن كُنْـــــــتُ » انثنى بالهتافِ والتهليل

كعتابِ الحبيبِ فى أُذنِ الـــــــصّبِّ وهمسِ النديمِ حَوْلَ الشمول

كيفَ إخواننا هُناكَ على الـــــــكوثرِ بَيْنَ الرِّضَى وبَيْنَ القبول

كيفَ فى الخلدِ ضَرْبُ أحمـــــــدَ بالعُودِ ونَفخُ الأمينِ فى الأرغول

فَرَحٌ كُلُّهُ النَّعيمُ وعُرْسٌ   كيفَ « عثمان » فيه كيف « الحمولى »

فهنيئاً لكم ونِعمةَ بالٍ   إستَرحتُمْ مِنْ ظِلِّ كلِّ ثقيل

إنَّ فى منزلٍ رفاتكَ فيه   لبقايا مِنْ كلِّ فنٍّ جميل

ذَبُلَتْ فى ثراهُ ريحانةُ الفــــــنِّ وجَفَّت ريحانةُ التمثيل

***

قامَ يجزى « سلامةً » فى ثَراهُ   وطنٌ بالجزاءِ غيرُ بخيل

قد يوفى البناء والغرس أجراً   ويُكافى على الصنيع الجليل

محسنٌ بالبنينَ فى حاضرِ العيـــــــشِ وفى غابرِ الزمانِ الطويل

ويعد الضريح من مرمرِ الخلــــــدِ الكريم المهذب المصقول

يدفن الصالحين فى ورق المصـــــــحف أو فى صحائفِ الانجيل

مصْرُ فى غَيبةِ المشايـع والحـــــــاسدِ والحاقدِ اللئيم الذليل

قامت اليَومَ حَوْلَ ذِكراك تجزى   وطنياً مِنَ الطراز القليل

مِنْ رجالٍ بَنوا لمصرَ حديثاً   وأذاعوا محاسناً للنيل

هُم سقاة القلوب بالوُدِّ والصفـــــــو وهم تارةً سُقاةُ العقول

ليس منهم إلا فتىً عبقرى   ليس فى المجد بالدَّعيِّ الدَّخيل

« والموسيقى » كعادتها فى إحياء ذكرى أعلام الموسيقى الخالدين تنشر ثلاث قطع موسيقية للمرحوم الشيخ سلامه حجازى فى هذا العدد .

لحظات مع الشيخ

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزى

كان رحمه الله صديق . وكان فى أواخر أيامه يقطن مصر الجديدة نزيلا فى بيت مصور فوتوغرافى من المعجبين به ، ولكنه كان فى الواقع صاحب البيت والقائم بالنفقة فيه على نفسه وعلى الرجل وأولاده وذلك لأنهم كانوا يحرصون على صحته ويقومون بخدمته فى مرضه الذى أقعده عن العمل أمداً طويلا . ومن ثم كانت زياراتى له أنا وصديق الأستاذ الكبير محمد لطفى جمعه المحامى كثيرة . وكان يأنس بنا ويذكر لنا من حوادثه ما لا يذكر إلا للأصدقاء المحبين ، والأوفياء الذين يعرفون ما يروى وما لا يصح أن يروى .

ولقد كانت وفاته رحمة الله عليه بسبب حادث نفسانى شديد ـ ذلك أنه زارته فى مرضه السيدة (م) التى يعزى إلى نبوغها فى التمثيل قسط كبير من مجد الرجل وإحسانه التمثيل ، والتى كانت بينهما علاقة ود لم تؤثر فيه غير الدهر ، ولا المرض . فلما رآها سألها أن تمرخه على عادتها بالمروخ الذى كان الأطباء يصفونه له فلما همت بذلك وعلمت سيدة المنزل غارت مما لهذه السيدة من المنزلة لديه ودخلت عليه فى سريره تسب الزائرة أمامه وتطردها من منزلها وهو على تلك الحالة من الضعف وقلة الحياة . فحزن الأستاذ لذلك وأثر فيه الحزن تأثيراً بالغاً عاودته بسببه نوبة الشلل فراح ضحية غيرة امرأة

ومن ذكريات الأستاذ عندى صورته :

كان معى وأنا طالب فى انجلترا اسطوانة القصيدة التى كان ينشدها الأستاذ رحمه الله على قبر جوليت فى الرواية المشهورة . ولقد أدرتها ذات يوم فى حضرة صاحب البيت الذى كنت نازلا فيه فى لندن وسألت الرجل رأيه فى صوته . فقال لى إنى بالطبع لا أستطيب غناء الرجل ولكنى أعتقد أنه مغن مقتدر جداً وذلك لأنه ملك الأصوات الحادة والقرار بقدرة قلما نجدها إلا فى عباقرة المغنين عندنا

ولقد ذكرت للأستاذ هذه الحادثة فروى به بمناسبتها سبب تملكه الخلتين

قال كنت فى أوائل عهدى بالأنشاد أشتغل مع الشيخ ... (وقد نسيت اسمه) لميعاً وهو الشخص الذى يسمع له الصوت الحاد (السوابرانو) بين أولاد الليالى المنشدين فى حلقات الذكر ولم أكن أعرف من أسرار الغناء لا كثيراً ولا قليلا وكان زملائى والأستاذ يأبون على أن أتعلم منهم شيئاً لأنهم رأوا فى جوهر صوتى بادرة حسدوها فازوروا جميعاً عنى ومنهم من كان يذيع استهانته بى حتى الشيخ نفسه فأنه تعمد بصمته أن يقينى حيث كنت من الجهل . أحزننى هذا حزنا كبيراً وأخذت أفكر فى طريقة تقربنى منه وتفتح لى أبواب علمه الذى كنت محتاجا إليه فلم أجد غير الهدية فعمدت إليها بقدر ما كان يسع فتى صغيرا مثلى قليل المورد . ولكنه كان يتقبلها منى بالرضا وكان لايرى إذ ذاك ما كان يرى من قبل وأخذ يجيبنى على أسئلتى له بما كان يعرف من أسرار الصناعة ـ ومنها أنه نصح لى أن أمرن أوتار صوتى على القرار ويرينى طريقة التمرن المطلوب وأنا أتابعه حتى أصبحت أغنى القرار كأنى رجل فى الخمسين ـ ولكنى فقدت إذ ذاك الجواب «جواب التلبيع»

أحزننى هذا كثيراً وزعمت أن الرجل مكر بى ولكنه لم يمكر فى الواقع وإنما كان إرشاده ناقصاً . وإذ شكوت له بى نصحنى أن أتولى الأذان عن مؤذن الجامع الذى كنت أسكن فى حيه

وهو بجامع أبي العباس في الاسكندرية وأن أتمرن من جديد على الأصوات الحادة فأخذت بنصيحته وطفقت أؤذن في الفجر كل ليلة على مئذنة أبي العباس ومؤذنها فرح بتطوعي، حتى عاد الى صوتي الذي كان قد ذهب به احتيالي على القرار

وهذا هو السر في أنني متمكن من طبقات الغناء كما ذكر صاحبك الانجليزي.

وأذكر أنه في صيف سنة ١٩٠٥ وقد عدت من السودان ى بعد انقطاعي عن سماعه مدة طويلة ، أنني كنت في منزل بعض أهلي في حارة أزبك المجاورة لحي بركة الفيل - حيث كان المرحوم يسكن هو والمرحوم زميله وشريكه عبد الرازق بك عنايت .

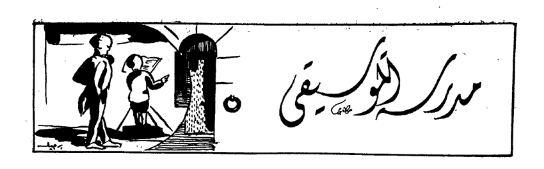
وفيما أنا قائم في الساعة الثالثة أو بعد ذلك بقليل سمعت في الشارع رجلا يغني بصوت شجي عجيب :

اذا الليـل أضواني بسطت يد الهوى

وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر

أيقظني الطرب الذي استشعرته نفسي في الرقاد من نومي نهضت وفتحت النافذة لأتسمع وأرى فسمعت الصوت أجلى وأحلى ولكنني لم أر من هو الرجل إلا شبحاً في الظلام، سار حتى انعطف به الشارع فاختفى واختفى الصوت حتى غاب فاقفلت النافذة وجلست أسائل نفسي ترى من يكون صاحب هذا الصوت الملائكي المدهش! فلم تهدني ذاكرتي الى شيء . وتمنيت أن أعرفه حتى أتصل به وأمتع نفسي وحياتي بصوته العبقري كما متعت طفولتي بصوت المرحوم عبده الحامولي الذي لم يسمح القـدر له بشبه ضريب . ولكنني طويت نفسي على اليأس وعدت إلى فراشي. وما هي إلا لحظة حتى سمعت صاحب الصوت نفسه يؤذن من فوق مئذنة جامع صرغتش في الخضيري وكان قريبا من حارة أزبك فنهضت من جديد أطل من النافذة لتتناول أذني هواء الصباح غير متعثر بالمصاريع بما يحمل من النغم الجميل حتى اذا انتهى سرت نفسي بأني عرفت على الأقل بينة تدل عليه . ولكنني ولا أكذب القارىء لم أهتد إلى شيء حتى لقيت الشيخ رحمه الله بعد ثلاث سنين . وكنت قد عدت من انجلترا واشتغلت في اللواء بين محرريه وأرسلت اليه الحديث أنشره في الجريدة، فذكرتني نبرة صوته في الحديث نبرات صوت ذلك الشبح الذي سمعت نداءه وأذانه في صيف سنة ١٩٠٥ وذكرت له الحادث ، فقال لقد كنت أنا ذلك الرجل . كانت عادتي أن لا أهمل الأذان لأني كنت أحبه ولأني كنت أرجو به زلفى إلى الله . وكان لي في استنشاق هواء الصباح المنعش المقوى مايعينني على العمل وينظف رئتي من عثير دار التمثيل وتراب المناظر والأستار .





مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس العاشر

المسافات وتركيب السلالم الموسيقية « المقامات »

المسافة الموسيقية :

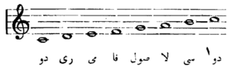
تؤلف الألحان من تتابع الأصوات الموسيقية المختلفة وفاق نظام معين .

وكل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما بعداً يسمى « المسافة » وهذه لا علاقة لها بأزمنة الأصوات ، إنما تتصل بنسبة الأصوات بعضها إلى بعض من ناحية الحدة والثقل .

تسمية أصوات السلم :

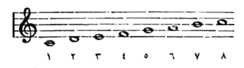
أوضحنا فيما سلف أن الموسيقى تتألف من سبع نغمات أساسية ، تكرر نفسها على الترتيب بشكل سلمى ، صعوداً وهبوطاً ، فى درجات مختلفة من الحدة والثقل . وكل ثمان نغمات تأخذ فى ترتيبها الترتيب التدريجى « السلمى » ، صعودا أو هبوطاً ، وتنتهى بجواب الأساس « فى حالة الصعود » ، أو بقرار الجواب « فى حالة الهبوط » يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف « راجع الدرس الثانى من هذه الدروس بالعدد الثانى من المجلة » .

فالمرتبة ، أو الديوان ، هو مجموع الأصوات المحصورة بين صوت وجوابه ، بشرط أن يكون ترتيبها ترتيباً سلمياً . مثال ذلك : دو رى مى فا صول لا سى دو١ ويرسم هذا السلم بالنوتة هكذا .



ولكل صوت من أصوات هذا السلم ، اسم خاص ، بالنسبة لموقعه من الأصوات الأخرى : فصوت دو ، أساس السلم . يسمى الصوت الأول ، رى الصوت الثانى ، مى الصوت الثالث ، فا الصوت الرابع ، صول الصوت الخامس ، لا الصوت السادس ، سى الصوت السابع ، دو١ الصوت الثامن أو الأوكتاف .

وبذلك يمكن ترقيم أصوات هذا السلم كالآتى :—



تقرير المسافات :

كل صوتين من هذه الأصوات يحصران بينهما مسافة وإذن فأن كل مرتبة ، أو ديوان ، يشتمل على سبع مسافات .

وهذه المسافات ليست جميعها متساوية بل هى نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها « درجة كاملة » أو « بعد طنينى » ومسافات صغيرة يساوى كل منها نصف مسافة

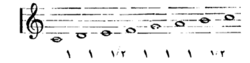
كبيرة وتسمى « مسافة صغيرة أو قاصرة » أو « نصف درجة » (١)

والمسافات السبع ، المشتمل عليها السلم المتقدم : فيها خمس مسافات كبيرة ومسافتان صغيرتان

أما المسافات الخمس الكبيرة فهى المحصورة بين دو . رى ، رى . مى ، فا . صول . صول لا ، لا سى

والمسافتان الصغيرتان هما المحصورتان بين مى ـ فا . سى ـ دو١

فاذا رمزنا للمسافة الكبيرة (الدرجة الكاملة) برقم ١ وللمسافة الصغيرة (نصف الدرجة) برقم ١/٢ أمكن تدوين هذا السلم على النحو الآتى :



وبذلك يكون مجموع المسافات التى تشتمل عليها المرتبة أو الديوان يساوى ست درجات كاملة (وليست سبع درجات)

السلالم « المقامات » الكبيرة (أو سلالم الماجير)

وكل سلم موسيقى يكون ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته على نحو الترتيب المتقدم أى درجتان كاملتان فنصف درجة فثلاث درجات كاملة فنصف درجة يسمى سلما أو « مقاما » كبيرا أو « سلم ماجير » ويسمى كل سلم بالنغمة التى هى أساسه ، فالسلم المتقدم يسمى « سلم دو الكبير » أو « مقام دو الكبير » أو « سلم دو ماجير »

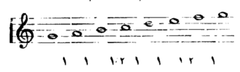
(١) هذا التقسيم خاص بالموسيقى الغربية . أما فى الموسيقى العربية فالمسافات ثلاثة أنواع : كبيرة ، ومتوسطة ، وصغيرة . وسنأتى على شرح ذلك فى حينه

ولنكون الآن سلماً موسيقيا آخر يبتدىء بالنغمة صول مثلا لنرى ترتيب المسافات المحصورة بين أصواته ومدى انطباقه على ترتيب مسافات السلم المتقدم :

فالسلم الطبيعى الذى يبتدىء بالنغمة صول يدون بالنوتة هكذا :
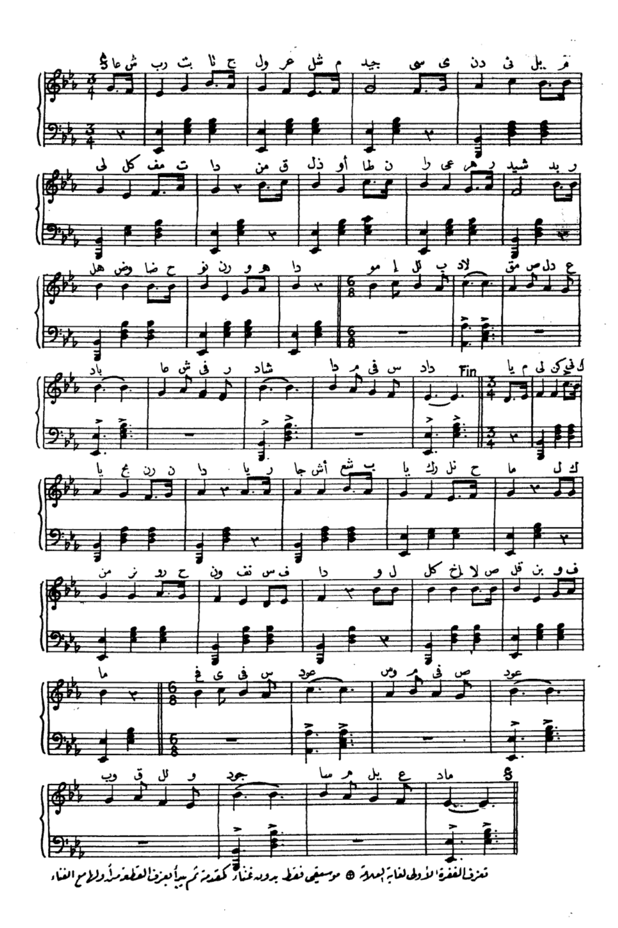
صول١ فا١ مي١ ري١ دو١ سي لا صول

وإذا علمنا أن المسافتين الصغيرتين هما المحصورتان بين سى ـ دو١ و مى١ ـ فا١ وأن المسافات الخمس الأخرى مسافات كبيرة ، أمكن ترقيم هذا السلم كالآتى :



وواضح أن ترتيب المسافات فى هذا السلم لا ينطبق على ما عرفنا به السلالم الكبيرة ، وإذن فهذا السلم على هذا النحو ليس سلما كبيراً
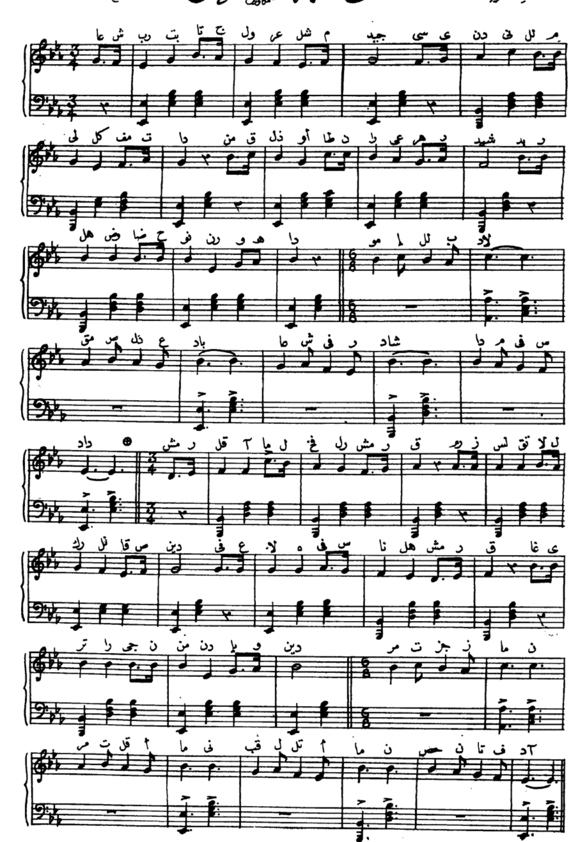
وعند تطبيق ترتيب ابعاد السلم الكبير على أبعاد هذا السلم لا نجد الاختلاف إلا فى المسافتين الأخيرتين فيه المحصورتين بين مى١ ـ فا١ وفا١ ـ صول١ . ولكى يكون هذا السلم سلما كبيرا ينبغى أن تتحول أولى هاتين المسافتين ، وهى مى١ ـ فا١ ، فتصير درجة كاملة وأن تتحول ثانيتهما ، وهى فا١ ـ صول١ ، فتصير نصف درجة . وهذا ماسنعرض اليه فى الدرس القادم إن شاء الله .


Fin
تعزف الفقرة الأولى لغاية العلامة ⊕ موسيقى فقط بدون غناء كمقدمة ثم يبدأ بعزف القطعة مرة والدخول مع الغناء

مقطوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

عاش رب التاج

ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارمونى الاستاذ محمد حبيب



الأناشيد

عاش رب التاج

نظم الاستاذ عبد الله عفيفي

عاش رب التاج والعرش المجيد ... سيد النيل المليك المفتدى
منقذ الأوطان راعيها الرشيد ... بدرها الوضاح نوراً وهدى
موئل البلاد ... مقصد العباد
عاش في رشاد ... دام في سداد

مشرق الآمال فخر المشرق ... رمز الاستقلال ركن القاصدين
في علاه في سناه المشرق ... غاية الراجين من دنيا ودين
مرتجى الزمان ... مرتقى الأماني
قبلة الأمان ... حصننا فؤاد

يا مليك النيل يا بحر الندى ... يا رجاء الشعب يا ركن الحمى
لك منا الروح والنفس فدى ... ولك الإخلاص قلباً وفما
فاحى في سعود ... واسم في صعود
وابق للوجود ... سامي العماد



عيد الجلوس الملكى

يقيم المعهد الملكى للموسيقى العربية بداره بشارع الملكة نازلى نمرة ٢٢ حفلة موسيقية ساهرة احتفالا بعيد الجلوس الملكى السعيد فى تمام الساعة التاسعة من مساء يوم ٨ أكتوبر سنة ١٩٣٥

وفيما يلى برنامج هذه الحفلة :

السلام الملكى

— ١ —

فاصل موسيقى غنائى مقام سوزناك — فرقة عبد الرحيم محمد افندى ، من أعضاء المعهد الفنيين ،

ا - تقاسيم عود - محمد ابراهيم افندى

ب - سماعى طاتيوس

ج - تقاسيم كمان - عبد الرحيم محمد افندى

د - توشيح ، ياعذيب المرشف ، تلحين المرحوم سيد درويش ، أصول مربع ،

ه - تقاسيم قانون - محمد كامل صالح افندى

و - ليالى وموال ودور ، البلبل جانى ، تلحين المرحوم ابراهيم القبانى يغنيها حسين أمين ابراهيم افندى

— ٢ —

فاصل موسيقى — الأستاذ كنتروفتش ، كمان ، والأستاذ كوستاكى ، بيانو ، المدرسان بمدرسة المعهد ،

— ٣ —

فاصل موسيقى مقام عجم يؤديه عبده افندى السروجى ، الطالب بالمعهد ،

ا - مقدمة

ب - تقاسيم قانون - عبده الرشيدى افندى

ج - ليالى ومنولوج - ، يابدر تحت ضياك ، تلحين الأستاذ رياض السنباطى

— ٤

فاصل موسيقى مقام بياتى - عزف بالآلات :

ا - تقاسيم عود - السيد أمين المهدى

ب - سماعى - عزيز دده

ج - تقاسيم كمان - الأستاذ مصطفى ممتاز

د - الخانة الرابعة من السماعى

ه - تقاسيم قانون - مصطفى بك رضا رئيس المعهد

و - دارج

— ٥ —

فاصل موسيقى غنائى مقام كرد

ا - مقدمة

ب - تقاسيم قانون - محمد عبده صالح افندى

ج - ليالى ومنولوج ، لقاء الحبيب ، تلحين الأستاذ محمد صادق يغنيه حضرته

السلام الملكى

حضرات المشتركين بالمجلة لهم الحق فى حضور هذه الحفلة على أنه يطلبوا التذاكر من المعهد قبل ابتداء الحفلة بيوم على الاقل

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الثلاثاء أول أكتوبر لغاية الثلاثاء ١٥ منه

الثلاثاء أول أكتوبر سنة ١٩٣٥

مساء : رياض السنباطي

الآنسة س

الأربعاء ٢ اكتوبر

صباحاً : سيد درويش الطنطاوى وفرقته

مساء : صالح عبد الحى

الخميس ٣ أكتوبر

صباحاً : فاضل الشوا

مساء : عبد الله عكاشه وفرقته

الجمعه ٤ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا محمد حسن الشجاعى

مساء : زكريا أحمد

السبت ٥ أكتوبر

مساء : عبد الحليم نويره

حياة محمد

الأحد ٦ أكتوبر

صباحاً : فرقة بلوك بوليس خفر مصر

مساء : محمد السبع

الأثنين ٧ أكتوبر

صباحاً : فاضل شوا

مساء : نادرة

الثلاثاء ٨ أكتوبر

صباحاً : أوركسترا فؤاد حلمى

مساء : رياض السنباطى

الأربعاء ٩ أكتوبر

صباحا : حفلة خاصة احتفالا بعيد الجلوس

الخميس ١٠ أكتوبر

صباحا : كمان منفرد

مساء : منولوجات

اللبيدى وحسنى

عبد الغنى السيد

على شكرى « قره جوز »

الجمعة ١١ أكتوبر

صباحا : مدرسة البوليس

مساء : سكينة حسن

السبت ١٢ أكتوبر

مساء : محمد صادق

الأحد ١٣ أكتوبر

صباحا : كورس

السيد مصطفى

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١٤ أكتوبر

صباحا : كمان الشوا

مساء : ليلى مراد

الثلاثاء ١٥ أكتوبر

مساء : رياض السنباطى

الآنسة س



مدرسة المعهد

نتيجة امتحان الملحق

نشر فيما يلى أسماء طلبة المعهد الناجحين فى امتحان الدور الثانى لهذا العام الدراسى

قسم التخصص

نقل إلى السنة الثامنة (السنة الثالثة من قسم التخصص) :

حسن غريب

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة إتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص) :

ابراهيم أحمد حجاج

ونقل إلى السنة الخامسة :

عباس البليدى . محمد عبد الوهاب حلمى . محمد على سلامة . محمود فتحى

ونقل إلى السنة الرابعة :

محمد عبد الوهاب عبد الرحمن . محمد هاشم سليمان

ونقل إلى السنة الثالثة :

سعيد فؤاد . عبد المجيد عبد الرحمن . فؤاد الباروكى

ونقل إلى السنة الثانية :

محمد محمد حسن . محمود عبد السلام

ونقل إلى السنة الأولى :

أحمد سيد نور الدين . سعد أحمد حماد . فؤاد الظاهرى . محمد صلاح الدين البحيرى .

فى وزارة المعارف

بعثه طالبات الموسيقى

وافقت اللجنة الاستشاريه العليا لبعثات الحكومة فى جلستها المنعقدة فى ١٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥ على إيفاد الأوانس بثينة نصر فريد . وتحية حمدى ، وإحسان فهمى الكيلانى فى بعثة موسيقية إلى انجلترا وألمانيا لأتمام دراستهن فى الموسيقى والتخصص فى التربية الموسيقية وما يتصل بها ، لمدة أربع سنوات .

وسيبرحن مصر إلى لندن قريبا ، فنهنئهن ونرجو لهن التوفيق فيما أوفدن له لينتفع بمجهودهن الوطن .

قسم التخصص فى الموسيقى العربية

سبق أن نشرنا أن وزارة المعارف أنشأت مدرسة عالية للتخصص فى الموسيقى للبنات على أن يتقدم للالتحاق بها الطالبات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان المتمتعات بثقافة موسيقية كافية .

وقد تقدم لهذه المدرسة عدد كبير من الطالبات المتوافرة فيهن الشروط ، نجح منهن فى امتحان القبول ثمان طالبات هن .

درية محمد على خيرى ، منزّه محمد على خيرى ، فتحية غنيم ، سنية على نجيب ، عايده فهمى ، لبيبة احمد حافظ ، فاطمة حكمت احمد ابراهيم ، عادلية كامل .

وجميعهن من الحائزات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان .

وقد ألحق هذا القسم بمدرسة المعلمات الأولية الراقية بشبرا . وستبدأ الدراسة فى يوم السبت الموافق ٥ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ .

معلمات الموسيقى

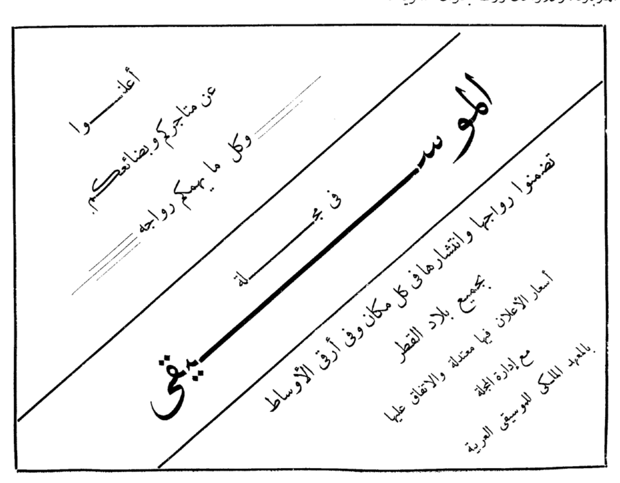
صدر أمر وزارة المعارف العمومية بتعيين أربع معلمات للموسيقى من المتفوقات فى الامتحانات التى سبق أن عقدتها الوزارة وهن حضرات الآنسات : إيمى درّه بمدرسة شبرا الابتدائية للبنات . وأولجا عبد الملك بمدرسة غمرا الابتدائية للبنات ، وفيولت حليم بروضة أطفال قصر الدوبارة ، وكلارا فان روت بحلوان الثانوية .

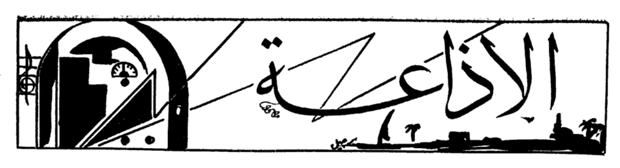
شهرزاد

« شهرزاد » مجلة ثقافية ، نقية المواضيع ، رائعة الأسلوب ، يحرر فيها طائفة من كرام كتاب مصر .

هذه المجلة ، من عهد منشئها الكاتب القدير المرحوم الأستاذ محمد حسن نايل المرصفى إلى هذا اليوم ، دائبة على خدمة الأدب العربى وتزويد المتأدبين بالروائع الممتعة من الثقافة العامة .

وقد دخلت هذه الزميلة المحترمة فى سنتها السابعة وفيها من التحسين الأدبى والفنى ما يجلىً عن مجهود حضرات الأساتذة القائمين عليها ، فنتمنى لها حياة طيبة ، وذيوعا يتكافأ مع ما يبذل فيها من مجهود حميد .





للناقد الفنى

لعلها مريضة

ولم لا تجرى على المحطة الأضافية الأحداث ، فتمرض وتصح ؟ وتصاب وتسلم ؟ أليست كائنا يتعرض للبرء والسقم ؟ والفرح والألم ؟ إذن فهذه المحطة مريضة . وقد يقال « ليس على المريض حرج » ولقد كنا نود أن نجارى أصحاب هذا الرأى فلا نؤاخذ « المحطة الأضافية » وهى مريضة عليلة لو أنها سكنت فلم تتعرض للخدمة العامة وتبتلى الناس بصوت خافت مضطرب ، ملىء بالضوضاء الطفيلية « *Parasite* » يخيل إلى سامعه فى القاهرة أنه هاتف من وراء البحار لا صوت منحدر من شارع الألفى .

الأصل فى تأسيس هذه المحطة تخفيف الضغط عن المحطة الأولى فى بعض الأذاعات أو الحفلات الأفرنجية التى يراد إذاعتها من المحطة الكبرى فتحول الأذاعات العربية إلى تلك المحطة فتؤديها ... ولكن بما يتناسب وعلتها ومرضها ، وويل للجمهور والسلام.

ونحن إذا عرضنا حال محطات الأذاعة من وقت أن كانت تقوم باعبائها المحطات الأهلية المختلفة الأساليب والتى قامت على أنقاضها محطة « ماركونى » الحالية . لهالنا الأمر فى قصر الأذاعة على المحطة الكبرى ، وإرهاقها بشتى الأذاعات الغنائية منها والموسيقية ، والتجارية ، والزراعية والدينية ، والاجتماعية ، والأخبارية ، والتمثيلية . وغير ذلك . أليس فى هذا إعنات لمحطة واحدة لا تقوم بجانبها إلا هذه المحطة العليلة ؟

وإذا كان الأمر يستوجب الأشفاق على المحطة الكبرى ، والنظر فيما تحتمله من المشقة والأرهاق والعنت ، أفلا يكون من الأوجب النظر فى معالجة ذلك المريض وعرض حالته على الأطباء النطس ، لعلهم يهتدون إلى دواء يشفيه ويبعث الحياة فيه . فلا يعجز عن واجب يؤديه ، وصوت يذيعه فلا يخافت فيه ؟ إذن لأصبح هذا العليل السقيم سليما معافى يؤدى ما خلق له ويستحق ما ينفق عليه ، وإذ ذاك توزع الأذاعة بينهما ، فيخف الضغط ويقل الملل ، ويكثر المفيدون منها الراغبون فى السماع كل بحسب رغبته وميوله ، خصوصا وأن جمهورنا مختلف الرغبات والنزعات ، كما تفهم ذلك جيدا محطة الاذاعة ولعلها تكون عند حسن ظننا بها .

رواية القضاء والقدر

أطلقت علينا محطة الأذاعة فى مساء ١٩ من سبتمبر ناسا قالوا عن أنفسهم إنهم « فرقة محمد يوسف » وادعى

هؤلاء للناس أنهم يمثلون « القضاء والقدر » تلك الرواية التى تجلى الأدب العبقرى الذى يتحلى به شاعرنا الأكبر الأستاذ خليل بك مطران

ولكن هل مثل أولئك الرهط من الخلق الرواية ! أكبر الظن أنهم مثلوا بها ولم يمثلوها ، ذلك بأنهم قوم ليس من حظهم أن يتعرفوا لهذا الأدب العالى ولا يستسيغوه

فيا أهل مصر ، ويا عشاق التمثيل خاصة ، هل وقع إلى علمكم ، أو انتهى إليكم ولو بطريق الوهم أو الالهام أن فى بلادكم فرقة اسمها فرقة محمد يوسف ؟ وأن هذه الفرقة مثلت ، ولو رواية واحدة ، على خشبة مصرية فى المدن أو الريف أو القرى ؟

أبدا ، وأنا زعيم بهذا . إذن فمن يكون أولئك الرهط الذين ألبسوا على الناس وجوه الرأى وموّهوا الباطل ؟

علم ذلك عند من سمحوا لهم بالتمثيل بأفهام الناس وعبقرياتهم .

وما من شأن « الموسيقى » أن تتعرض لنقد التمثيل فذلك له أهله وصحفه ، أما نحن فمهمتنا أن نعرض لما سمعناه فى الرواية من الألحان .

نعلم أن لهذه الرواية ألحانا آية فى الأبداع ، حسبها خلودا أنها من تلحين نابغة الموسيقى المسرحية المرحوم الشيخ سلامه حجازى .

غير أنا لم نسمع من تلك « الفرقة » إلا لحنا مشوها أنشده « كورس » فلم نستطع أن نتبين منه لفظا واحدا رغم ما استغرقه من الزمن الطويل

وإنا لا نرجع باللوم إلا على القائمين بأمر المحطة فقد كان واجبا أن يتحروا الشخصيات وما تؤديها من مغنى ومعنى ومبنى حتى لا يتعرضوا لمثل هذا اللوم .

الشيخ محمود صبح وغناء الرجولة

سبق أن قدمنا فى عدد سابق « الأستاذ صبح » إلى قراء « الموسيقى » بما يستحقه فنه من ثناء وتقدير وشكرنا له إذاعاته الناجحة وبرنامجه الحافل .

واليوم نعود للكتابة فى الموضوع بمناسبة إذاعاته الناجحة الاخيرة لنعالج ناحية من نواحى الاستفادة بموسيقاه وتعميمها وانتشار هذا الأسلوب فى الغناء . نسمع من محطة الأذاعة ومن عشرات المطربين أنفسهم من يغنون ويقلدون فى غنائهم هذا أو ذاك ولم نسمع يوما من تغنى بموشحة للأستاذ صبح ، أو اختلف إلى غناء دور من أدواره . أو نحا نحوا فى تأليف لحن متخذا أسلوب الأستاذ صبح . وهو أسلوب له قيمته الفنية فى إظهار حناجر المطربين على حقيقتها ، وهو مقياس مضبوط لقياس مدى ضعفها وقوتها ، وهو فوق ذلك بعيد عن الغناء المخنث والأنشاد العليل ،

لست أدرى لماذا لا يقبل المغنون والمطربون على استيعاب هذا الأسلوب والاقتباس منه فيستفيدوا به أيما إفادة ، ويدخلوا على ألحانهم تجديدا وتغييرا بدل هرولتهم نحو ناحية واحدة أو اثنتين يستمدون منها الألحان مقلدين وناقلين . أجل . إن أسلوب الشيخ صبح يمتاز بروحه الخاصة ، وبعده عن الملل ، والنشاط الذى نلمسه فى ألحانه . وحسبه أن غناءه يصح أن يطلق عليه « غناء الرجولة »

الآنسة ـ س ـ

ومن تكون هذه الآنسة « س » التى غنتنا مساء ١٧ سبتمبر برنامجا قالت فيه المحطة إنه « مفاجأة سارة » ؟! أهى آنسة من عائلة عريقة يشينها أن تغنى ابنتها أمام الميكروفون ؟ أم آنسة مشهورة يمتحن الجمهور فى تقبلها والرضاء عنها ؟

أم آنسة حديثة يلجأ ذووها إلى تنظيم دعاية واسعة لها؟ أم أن «س» هذه هى علامة الاستفهام فى لغة التناسب والحساب؟ هذا ما كان يخامر الجمهور فى هذا الصدد يوم سماعها

وسواء أكانت هذه أم تلك، فقد سمعناها، وانتهى إلينا أنها آنسة ناشئة اسمها (سعاد) أخذت عدتها للغناء من مصدرين صوت سليم منحته الطبيعة إياها ودروس أعطيت اليها من أحد أساتذة المعهد الملكى للموسيقى العربية. ثم ذهبت إلى الميكروفون تسمع الناس ليحكم الناس.

قدمت لنا وصلة من مقام «بياتى شورى» غنت فيها دور «فؤادى حر» تلحين الأستاذ زكريا أحمد، ومنولوج «وداع فى الصحراء» الذى لحنه الأستاذ السنباطى والذى مطلعه

رتل الحادى وداعا بالنحيب
فبدت للقلب لوعات البعاد

فتلحين الدور كان حقاً خفيف الروح من السهل الممتنع ليس فيه صعوبة أو تكليف أو ملال. أما المنولوج فقد أعجبنا به لما يتحلى به من ترديدات وتلوين فى المقامات وتغيير فى الضروبات مما تمتاز به ألحان رياض.

وقد أدتهما الآنسة فى شىء من الاجتهاد يبشر بمستقبل حسن إذا ثابرت على الدرس وتوافرت على المران.

وما دامت الآنسة تغنى أمام الميكروفون للمرة الأولى وأنها لا زالت محتجبة خلف اسمها فاننا نكتفى بهذه العجالة لنشجعها مبدئيا على المضى فى سبيلها، وموعدنا معها الأذاعة التالية لنتولى فنيا مناقشة مدى موسيقيتها، ونواحى صوتها ومقياس وحدتها إلى آخر مايتطلبه طموحها ومستقبلها.

ذكرى سيد درويش

مد الموت اليه يده واصطفاه . فتألق فى سماء التاريخ مجده وسناه ، وخسرت الموسيقى فيه عضداً قويا ، وإماماً عبقريا ، فسطرت له تاريخاً جلياً ، وخلدت له ذكراً أبديا

مات سيد درويش ، وكرت على موته السنون ، وما تزال ذكراه يتغنى بها الدهر على سمع الزمن تتخذ كل عام لونا وطابعاً .

فى هذا العام قامت بأحياء ذكراه « محطة الاذاعة » فهل وفقت إلى أن تذيع على الناس طرفا من موسيقاه ؟ وتصور لنا نموذجا حقيقيا من فنه ؟ لقد نجحت حفلتها فى ناحية ، وأخفقت فى نواحٍ أخرى مما سننقده هنا مخلصين .

افتتحت الحفلة بما وصفوه بانه « تصوير سيد درويش على البيانو » ولم يفتتحوها بما اصطلح عليه المسلمون بآى الذكر الحكيم ، وأدنى ما يوصف به هذا العمل أنه نابٍ عن الذوق السليم .

حين وصلت بنا الأذاعة إلى عزف منتخبات من موسيقى الفقيد خشيت على عشاقه ومحبيه ودعوت الله أن يسبغ عليهم نعمة النوم فلا يبتلون بذلك « الكورس » الذى أصاب المحتفل به والمحتفلين على سواء .

ظل نجل الفقيد ، محمد افندى البحر ، وبعض المنشدين والمنشدات يتناوبون غناء منتخبات من رواية « العشرة الطيبة » ومن رواية « شهوزاد » ورواية « بنت الحاوى » و « هدى » وغير ذلك من الأناشيد المنتقاة والمنولوجات والديالوجات التى بذل فيها حقا ، البحر افندى ، مجهوداً يشكر عليه ، ولا عجب ، فصوته الذى كان يرن فى الميكرفون وتأديته التى ورثها عن أبيه ، وفنه الذى تلقنه منه ، واقتداره فى التنقل بصوته إلى مختلف المقامات ، وغيرته على تراث أبيه ، وحرصه على عدم العبث بموسيقاه ، كل ذلك نسجله له هنا بالفخار .

أما وصلات الغناء فقد غنى عبد الغنى دور « أنا هويت » من مقام الكرد فلم يلبسه ثوب المصمودى . وغنى صادق دور « فى شرع مين » فتصرف فيه بما لم يقله المرحوم فى المرور على مقامات لم يمر عليها . أما الأستاذ زكريا فقد أدى دور « ضيعت مستقبل حياتى » من مقام ، بياتى شورى ، بكفاية ودقة .

وقد أدهشنا كثرة أغانى المونولوجات ومنتخبات الروايات والأناشيد والأدوار فى حين لم نوفق إلى سماع « موشحة » واحدة من موشحات الفقيد مع العلم بان مخلفاته فى الموشحات ليست قليلة .

رحم الله الفقيد رحمة واسعة ، وألهم الفن بفقده جميل الصبر ، ووفق المشتغلين بالموسيقى أن يسيروا سيرته وينهجوا منهجه ويحلوا الموسيقى مكانها من الاعتبار فتورق شجرتها وتؤتى أكلها ويسوغ قطافها للنشء والأجيال القادمة .

اقتراح

حول إذاعة أسطوانات المؤتمر

تذيع علينا محطة الأذاعة عدة مجموعات من إسطوانات المؤتمر التى سجلها فى أثناء انعقاده سنة ١٩٣٢ وقد سبق أن شكرنا للمحطة عنايتها وتوفيقها إلى هذه الأذاعات الظريفة ، وبدأنا منذ سمعنا هذه المجموعات نتولى الكتابة عنها هنا فى هذا المكان من « الموسيقى » غير أننا نلفت النظر إلى أنه لما كانت البلاد العربية المشتركة فى هذا التسجيل كثيرة وكانت أنواع الموسيقات مختلفة فمنها الغنائية ، والعزفية ، والدينية ، والصوفية ، والوصفية ، والقديمة والحديثة ، والراقية ، والشعبية . وغير ذلك فأن إذاعة إسطوانة من هنا وأخرى من هناك كأن نسمع إسطوانة تركية وتليها أخرى تونسية ثم إسطوانة عراقية ثم أخرى

مصرية وغيرها جزائرية وهكذا دواليك وبسرعة . كل ذلك من شأنه ألا يركز فى خيالنا أى موسيقى من موسيقات هذه البلاد فتصبح آذان الجمهور مشتته جامحة .

أفلا يستحسن أذن تخصيص إذاعة واحدة لكل أمة ؟ فمثلا نسمع الليلة - بدل هذا التشتت - موسيقى العراق فقط فنسمع غناءها وسنتورها وكمانها وأعوادها فينطبع لدى الجمهور لون موسيقاها وتأخذ فى الأذن مكانها الخاص بها . وليلة أخرى نسمع موسيقى تركية فقط بغنائها وطنبورها ومولويتها فيتذوق الناس طعم الموسيقى التركية ويستقر طابعها لديهم وهكذا .

وبهذه الطريقة يستفيد جمهور المستمعين - بجانب استمتاعهم بما فى هذه الأسطوانات - بتثقيف دولى جديد ودراسة علمية رائعة وتركيز موسيقىّ عال . ولعل المحطة تضع هذا الاقتراح على بساط البحث وتوليه عنايتها واهتمامها .

ما ذا نسمى هذا ! ! !

حدث أثناء إذاعة إسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية فى مساء ٢٤ سبتمبر بواسطة مدحت افندى عاصم أننا بعد أن سمعنا أسطوانة من ألحان المولوية الأتراك إذا بحضرة مدحت افندى يبلغنا أن تليفون المحطة قد دق الآن وفيه أحد المستمعين يستفسر عن ضرب « الدورى الكبير » الذى سمعه فى اسطوانة المولوية ...

وسرعان ما أعلن ذلك للملأ مدحت افندى وبدأ يجيب على ذلك وذكر لنا ما يتكون منه هذا الضرب من « دموم وتكوك » الأمر الذى لم يحصل أبداً فى تاريخ الأذاعة .

ومن ذا الذى يسأل عن هذا الضرب ، ويهمه أن يتلقى الرد عليه فى الحال، وعلى مشهد ومسمع من جميع الناس ؟ ؟

ومن ذا الذى يجرؤ فيرغم المحطة أن تدخل فى الحال فى برنامجها شرحا ليس فيه . فى حين أن المحطة تحاسب الغير على الدقائق والثوانى ؟ ؟

وما الذى يدعو إلى هذا الأسراع فى السؤال والأسراع فى الجواب ؟ ؟

اللهم إلا إذا كان مدحت يود أن يظهر للملأ أنه - إلى جانب البيانو ملم بالضروب والأوزان ، فشاء أن يشرح لهم « الدورى الكبير » وهو كما نعلم ليس من الضروب المستعصية أو الخفية بل منه عشرات الموشحات عندنا

صدقونى أننى لا أفهم معنى لهذا وأننى لا أميل إلى تصديق حكاية التلفون . وحتى إذا فرض وسأل سائل بالتلفون فلما ذا لم يرد عليه بالتلفون أيضاً ؟؟ وما ذنب الملايين من الجماهير التى لا تدرى ما هو الدم ؟ وما هو الأس ؟ وما هو التك ؟ فنكلفها الأنصات إلى ما ليس يعنيها ولا يهمها فى قليل أو كثير

ويحسن أن تبعد المحطة عن أمثال هذه الأساليب لأنها محطة حكومية والجمهور يقظ فى كل مكان .

مطلوب مغن

نبت أذناى الليلة . وسئمت الليالى والمواويل والأدوار التى يذيعها المذيعون فى المحطة ، وملّت نفسى مقامات الجهاركاه والصبا والحجازكار ، وكرهت الاستماع إلى ضروب المصمودى والمحجّر والنوخت ، ويئست من عدول مطربينا ومطرباتنا عن التغنى بالنواح والدموع ، والأسى والأحزان وعلى الجملة فقد اعترانى الليلة ضيق ، ونفرت من إذاعتنا المصرية ، فأدرت مفتاح الجهاز إلى حيث أسمع موسيقى أخرى فى بلد آخر ، لعلى أجد لى فيها بعض السلوى ويذهب عنى هذا الضيق . فمررت على أغلب محطات العالم ، إلى

أن استوقفتنى محطة P.T.T. (*Poste Télégraphe & Téléphone*) بباريس ، فسمعت منها برنامجا مدهشاً من مغن واحد ، جمع إلى جانب حلاوة صوته وقوة حنجرته ، موضوع غنائه . فقد طاف معنا بموسيقاه حول فرنسا ، وأسمعنا أغانيها الاقليمية المختلفة موقعة على خريطتها الجغرافية إقليما إقليما . فبدأ وأذاع أغنية من أغانى شمال فرنسا تغنى فيها بما فى هذا الاقليم من زراعة وصناعة ثم أذاع بعدها أغنية من أغانى غرب فرنسا المطل على الساحل ثم غنى أغنية أخرى من اقليم الجنوب الغربى الملاصق لاسبانيا المسمى (*Basque*) فسمعنا موسيقى قريبة من الموسيقى الأندلسية تشهد بمجد ذلك الاقليم السابق . وانتقل بنا بعد ذلك إلى ساحل فرنسا المطل على البحر الابيض المتوسط وأسمعنا أغنية متداول غناؤها فى « مارسيليا » فيها تغنٍّ بجمال الطبيعة وصفاء الشمس ونقاءة الجو . ثم أسمعنا أغنية جبلية يتغنون بها على جنبات جبال الألب ثم أغنية أخرى تنشد فى الاقليم الجبلى (*Vosge*) وإذا ما وصلنا إلى منطقة الـ (*Lorraine*) إذا بنا نسمع موسيقى حربية صميمة . وأخيراً انتهى بنا إلى « باريس » حيث أسمعنا موسيقى باريس الحديثة التى تعبر عن الروح الفرنسية .

وهكذا انتقل بنا هذا المغنى من أقليم لآخر يسمعنا موسيقاه ويتغنى لنا بما فيه من صناعة أو زراعة أو تعدين أو فواكه . وينقل إلينا صورة صحيحة لاتجلى عن تنوع الموسيقى فحسب . ولكنها تبين عن حياة تلك الأقاليم .

ولكى لاتكون هذه الأغانى مملة على الأسماع فقد لاحظنا أنها قدمت إلينا بشكل « ديالوج » بين ذلك المغنى وآخر فى مناقشة جميلة بينهما سهلت الينا استساغه حلاوة الموسيقى .

فهل عندنا من المغنين من يتمكن من أن يحذو حذو هذا المغنى الفرنسى بأن يغنى لنا سلسلة من الأغانى موزعة على أقاليم مصر ؟ إن كان كذلك فهأنذا أحدد له الأقاليم التى يصح أن يغنينا من موسيقاها :

أسوان ـ جرجا ـ واحات سيوه والفرافرة ـ الفيوم ـ البحيرة ـ شمال الدلتا ـ الشرقية ـ سينا ـ القاهرة .

فأن وجد لدينا هذا المغنى ، وأتيحت له هذه الفرصة فقد تكون مفاجأه طريفة نسجلها له بالفخر .



موزار

MOZART

١٠

— الرسائل ليست قياسا تقاس به مثل هذه المسائل ، ومن يدرى لعل الوالد متصل فى فينا بغيرى ممن يُشَبِّهون عليه الحق ويُموِّهون الباطل ، فطالما حوت رسائله إلىّ أشياء لا علم لى بها مطلقا ، وأحسبه جعل علىّ فى هذا البلد رقيبا ، وأكبر ظنى أن يكون جلوفسكى ، رفيق صباى ، وزميلى فى التلمذة ، فقد زارنى هذا الرجل مرة ، وأرجح أنه الذى ينقل أخبارى إلى والدى ، وسيكون لى معه قريباً موقف ينجلى فيه الشك عن اليقين

تشاغلت كونستانس ، فى أثناء هذا الحديث باشعال النار لطهى الغداء ، ولكنها استعصت عليها ، فتقدم منها موزار واستأذنها فى اشعالها وقد وفق فقال :

— إن بين جوانحى ناراً تلهب الجليد ، ولو سلطتها على المطران لأشعلته حريقا ، على ان شرارة واحدة تكفى لأحراقه هو ومن يتظلل برعايته .

ولقد تمكنت كونستانس ، بصفاء طبعها ، ودماثة خلقها من التنفيس عن موزار والتخفيف من لوعته ، وما زالت به حتى أحالته إلى ليونة طبيعته . وحلاوة ابتسامته ، إلى أن عادت أمها السيدة ويبر العجوز ، مع ابنتيها فاستقبلهن موزار بالعزف بالبيانو ، فتعالت أصواتهن ، وهتفن له هتافا حاراً ، وعادت إلى موزار دماثة طبعه ، وسماحة أخلاقه ، وصفاء نفسه .

ظل موزار إلى ما بعد الغداء مع أسرة ويبر ثم توجه إلى النبيلة تون يعتذر لها من عدم استطاعته حضور حفلتها ، فكان هذا الاعتذار كأنه سهم مسموم اخترق أحشاءها فصمتت وانعقد لسانها وجحظت عيناها واستحالت صنما .

بهر موزار هذا المنظر المؤلم فأجهش فى البكاء ، ولكن النبيلة ما لبثت ان استعادت توازنها ورجعت سيرتها الأولى وصبّت اللعنة على المطران . ولقد تبينت ان الفرصة سانحة للتفريق بين موزار والمطران فراقاً أبديا ، فاستعانت بدهائها وحبها إياه ، وتوددها له ، وصدق إخلاصها ووفائها ، وحاطته بشبكة محبوكة الخيوط لا يستطيع التخلص منها ، فجثا على ركبتيه وأقسم لها إنه سينفصل عن المطران انفصالا

لا رجعة فيه إجابة لرغبتها ونزولا على إرادتها ، ثم قال :

بيد أنى يا سيدتى لا يمكننى تعيين موعد الانفصال تحديدا ، فقد يكون اليوم ، وقد يكون بعد ستة أشهر ، على أن لوالدى فى هذا الموضوع شأنا لا يجب أن نتناساه

ـ اصنع ما شئت ، والويل إذا نقضت العهد وحنثت فى القسم

حلَّ يوم الأربعاء من الجمعة « الحزينة » فذهب موزار إلى الدير يعترف ، ثم استصحب سيكاريللى وبقية أعضاء الفرقة الموسيقية فى صباح خميس العهد إلى الدير لأداء الشعائر الدينية المعتادة فى كل عام ، ولقد تاب وندم واستغفر من سيئاته ، وعفا وصفح عمن أساءوا إليه ، ولما جثا على ركبتيه أمام المطران ليضع على لسانه قطعة الخبز المقدس ، ثار فى نفسه شعور الكراهية لهذا الوحش الدينى ، وغلا دم النفور فى وجنتيه حتى يكاد يحرِّقهما ، وهم أن ينهض لولا أن المطران عاجله « بالبَرَكة » فقفز وخرج مسرعا تكاد تنهبه نظرات المطران .

برح موزار الكنيسة متألماً ممتعضاً ، وظل يومه هائماً لا يُلوى على شىء ، حتى جنح النهار فى العشىِّ وتذكر حفلة النبيلة تون التى كان قد عقد عليها آماله ، فساقته قدماه إلى باب سرايها . لم يجرؤ على ولوجه ، بل وقف يستمطر اللعنات على ذلك القس الذى تبرأ منه المسيحية ، كان البرد قارساً ، تلك الليلة . فظل يقطع الطريق سبهللا ، لعل أحداً من المدعوين ينجده ويستصحبه ، ولكنه ، لاضطرابه ، تخيل أن الطريق مقفر ، وأن السراى واد مظلم لا أثر لبنى الأنسان فيه .

كانت الساعة السابعة وعشر دقائق ، وموعد تشريف القيصر منتصف الساعة الثامنة ، فلم يبق على مقدمه إلا عشرون دقيقة ، ولكن ليس فى الطريق ما يدل على الاستعداد لاستقباله . أمطرت السماء مدراراً كأنها تريد أن تغرق الأنسان لظلمه الأنسان . مضت عشر دقائق أخرى وإذا برجل وامرأة يقرعان جرس السراى فتفتح لهما الأبواب ويدخلان .



« ليوبولد والد موزار »

هدأ موزار ، وفكر طويلا ، ثم انتجى فى نفسه يقول

ـ من يدرى ، لعل الخير فى عدم اشتراكه فى تلك الحفلة . ولكن من عسى يكون ذلك السيد وتلك السيدة اللذان دخلا السراى حالا ؟ لعلهما آدم برجر والسيدة فيجل الموسيقيان المشهوران . أسفى أن لم أتمكن من رؤية وجهيهما . تلك غباوة يجب أن أتفاداها فى معرفة القيصر ورؤيته .

انتقل موزار إلى الجهة المقابلة لموقفه ، وإذا بصوت خطوات سريعة تقترب منه ، فأراد أن يرتد إلى الحائط

ليفسح الطريق للقادمين ، ولكن رجلا أقبل عليه وسأله فى خشونة وغلظة .

ـ من أنت ؟ وماذا تعمل هنا ؟

عرف موزار صوت السائل وأدرك أنه روزنبرج ، إنما كان همه منحصراً فى أن يعرف الشخص الذى ولاّه ظهره ، ثم أجاب سائله وهو يقترب منه .

ـ ما شأنك ؟ ولماذا تسألنى ؟

ـ يجب أن تجيب مسرعا ، من أنت ؟

ـ أحقاً لست تعرفنى أيها السيد ؟

ـ هنا لك صاح روزنبرج متهللا ، موزار : أليس كذلك ؟

ضحك موزار ، وصالحه روزنبرج ، فى دهشة وغرابة ، وهو يقول .

ـ ولما ذا تقف فى هذا المطر الغزير المغرق ؟

ـ غير مرخص لى فى دخول السراى .

ـ عجباً : أهل المنزل جميعا ، سادة وخدما ، فى استعداد للقائك

ـ لم يؤذن لى فى ذلك .

ـ ومن الذى يمانع فيه ؟

ـ المطران

قهقه روزنبرج وعلا صوت ضحكه ، ثم توجه إلى صاحبه وهمس فى أذنه كلمات جعلته يلتفت إلى موزار ، فاذا هو القيصر نفسه ، وإذا موزار ينتفض وتهتز ركبتاه .

اقترب منه القيصر ، فى معطفه الطويل ، وقلنسيته التى تحجب وجهه ، وهو يقول :

ـ أنا يوسف ، وإنى مسرور بمعرفتك يا سيد موزار

ـ مولاى صاحب الجلالة ! أى بركة هبطت علىّ من السماء ؟

ـ من الصعب أن أتمتع بمحياك فى هذا الظلام الدامس . ألست قادما معنا ؟

ـ يا صاحب الجلالة . أكبر مفخرة يذكرنى بها التاريخ أن أتشرف بالسير فى معيتك . ولكن ما حيلتى وقد كتب علىّ الحرمان من هذا الشرف الجليل ـ إنى لا أجرؤ .

ـ أرى الخوف يتقمصك فمن تخاف وتخشى ؟

ـ المطران !

ـ أتخشى رجلا دينياً ؟ أهل الدين أشد الناس رحمة ! !

ـ ذلك ما ينبغى أن يكون . يا مولاى ، ولكن لكل قاعدة شواذ ، فهو لا يدعنى اليوم بلا رقيب ، بل لا بد أن يكون بث عيونه وأرصاده يترقبوننى ، ولا بد أن تكون هذه الحفلة حديث الناس وسمرهم ، فماذا يكون شأنى ؟

ـ إذن فلماذا جئت إلى هنا ؟

ـ فى نفسى دافع داخلى ، لم أستطع مقاومته . وهذا الدافع جرنى إلى هنا . وحسبى أن يكون قصدى أن أرى مولاى القيصر

ضحك القيصر وقال :

ـ إذا كان هذا قصدك ، يا سيد موزار . فأنك لم تبلغه كاملا . فان الضوء هنا لا يكفى لأن ينيلك مبتغاك

أدرك موزار ما يرمى اليه القيصر ، فكاد يذوب خجلا وقبل أن يفصل فيما عراه من الحيرة والارتباك . سمع صوت خطوات مقبلة فأسرع الرجلان ودخلا سراى النبيلة وتركا موزار يناجى خيبته . قتل المطران ولعنت أيامه ، هل تعوض هذه الفرصة ؟ ذلك فعل التقادير .

لم يكد موزار يتم نجواه حتى وقف القادم أمامه يقول :

ـ آه ! السيد موزار ؟ هنا فى مثل هذا الوقت المتأخر

من الليل ، والجو المعتم الملعون ؟

— ما ذا تريد ؟ ومن أنت .

— أنا بيتر فنتر ، أخفيتُ عليك ؟

— الظلام شديد فلم أتبين وجهك . كيف علمت انني هنا ؟

— لم أعلم ، ولكنى رأيتك فى ضوء المصباح فأقبلت عليك .

— ليست لى وجهة معينة ، فانى أتريض ترويحا لنفسى من عناء الدرس عند ساليرى . هل كنت عند النبيلة تون ؟

— لا . وإنما أردت الرياضة أيضا ترويحا لنفسى من عناء العمل .

— إذن اتفقنا . نحن الموسيقيين غرباء يحنو بعضنا على بعض .

— هل ستواصل نزهتك ؟

— أكون مسروراً لو تفضلت وصاحبتنى فيها .

— لا بأس . حدثنى عن ساليرى ، وعن القيصر ، وكل شيء يحدث فى البلاط .

***

هيأت النبيلة تون حجرات الجزء الخلفى من القصر بجميع وسائل الراحة للمدعوين ، وأشرف النبيلان ، صاحبا الدعوة ، على تنسيق الحفلة وتنظيمها ، فأمرا باسدال الستائر حتى لا ينبثق من الحجرات نور . رُخص للخدم جميعاً ، إلا واحدا يحسن التكتم ، فى إجازة ، ذلك بأن أهل فينا ، وإن كانوا أهل مَرَح وطرب ، إلا أنهم يقدسون « الجمعة الحزينة » ويصمتون فيها ، فلا تصدح إلا الموسيقى الدينية وحدها التى تعبر عن الحزن أمام القبر المقدس تذكيرا للغافلين .

ذلك كان سبب تستر النبيله تون فى إقامة حفلتها فى مساء الخميس الكبير . وما أقامتها إلا لأن القيصر اعتاد ، من سنوات أن يشهد أمثالها . ولقد شاءت السيدة النبيلة أن تفاجىء الملك العظيم بفنان غاية فى النبوغ والعبقرية ، لتدخل السرور على نفسه ، من جهة . ومن ناحية أخرى ، لتخلق للفنان فرصة إظهار مواهبه فى حضرة الملك العظيم وأكابر رجال دولته . وغايتها من ذلك أن يحل موزار محل بونتو *Bonno* العجوز فى رياسة فرقة البلاط .

كان ذلك حقاً لا ريب فيه لو سنحت الفرصة لموزار فأسمع القيصر ، وهنا يتلألأ حظه وتشرق سعادته . ولقد همست النجوى فى أعماق نفسها لخافتت تقول :

- المطران علة الخمول ، وداء بلادة الحس . طبع على التحكم فى أتباعه كأنهم سائمة ، حرمهم نعمة الحرية وسامهم الخسف والهوان . مخالبه منشوبة فى الفنان الأكبر فيجب الأسراع فى نجاته ، ولا سبيل إلا الحرب .

وهكذا شنت النبيلة تون حرب التشهير بالمطران ، وتشويه سمعته ، حتى لم يبق واحد من نبلاء فينا ورجالاتها لا يمقت المطران ويستبشعه ، ويزدريه ويمتهنه . ولئن ضاعت هذه الفرصة ، لقد تسنح بعدها فرص . قليل من الصبر والأناة يبلغ الأمل .

أحيا الحفلة فى تلك الليلة آدم برجل وفيجل المغنيان بصوتهما الرخيم ، يصاحبهما بونتو رئيس فرقة البلاط ، وكان مما غنَّوه قصيدة « هايدن » المعنونة « رجوع توبياس إلى الوطن » فلما سمعها القيصر تذكر ذلك الرجل وقال للنبيلة تون ، التى لم ينقطع عن محادثتها :

- يؤلمنى كثيراً أنى لم أتمكن من إحضار هايدن إلى فينا . فقد كان ذلك الرجل الطيب معجباً بمدينة « ايزن اشتات » يكره أن يفارقها .

مولاى ، صاحب الجلالة ، إن كثيراً من النبلاء ، واأسفاه ، لايستخدمون الفنانين النابغين فى معيتهم ، فان شذ واحد منهم وضم إلى حاشيته فنانا ، فانه لا يستبقيه

أكثر من بضعة أشهر ، ومن دواعى الأسف الأشد ما نلاحظه أن المجر تبذل فى هذا الشأن مجهوداً حميداً وعناية مشكورة .

ـ ألمحُ من خلال كلماتك ما تشاهدينه فى معيتى من استخدام بونو وساليرى وغيرهما فى الفرقة الملكية سنين طويلة . . .

ـ تشهد ، يامولاى ، أن أغلب الرعاية مبذولة للفنانين الأيطاليين ، إن الفنانين الوطنيين محرومون من تلك الرعاية السامية .

ـ وأين أجد الوطنيين ؟ وأوحدهم الذى يمكن الركون إليه لاسبيل إلى الحصول عليه ؟ ثم النبوغ ! أين أرى ذلك النبوغ

ـ مولاى ! لاتنس موزار

ـ آه ! موزار ! هذا حق . هو وحده فرقة كاملة . . ولكنه فى غير متناول يدى . إنه ، للأسف حاصل على التبعية السالسبورجية

ـ من أسهل الأمور على مولاى أن يحل عقدة هذا الفنان

ـ أيتها السيدة النبيلة ، أنفر من الاحتكاك بذلك المطران . إنه مخلوق متعجرف يملأ الغرور أوداجه . تصورى أى سرور يشيع فى جسده حين أقترح عليه فيرفض اقتراحى ؟ فانتظرى حتى تنفجر تلك الضفدعة المنفوخة . . . اسمعى يا سيدة ، أيخطر لك فى بال أنى عرفت موزار ، وحادثته أمام باب قصرك ؟

ـ مولاى . . . موزار : موزار نفسه ؟

ـ نعم موزار . عينه . أليس ذلك عجيبا ؟ رجل يقف ببابك ، والمطر المنهمر يغمره كأنه قارب فى يم ، ثم لا يجرؤ أن يلج الباب ، وأحسبه مدعواً كما أخبرنى روزنبرج ، أليس هذا عجبا ؟

ـ وأى عجب يا مولاى ! لقد كنت أود من كل قلبى أن يشهد مولاى نبوغ ذلك الشاب .

ـ لما ذا لم يحضر ؟ لقد قال لى أنه يخشى المطران ؟

ـ ذلك أكبر ما يخشاه ، ولقد وقع بينه وبين ذلك الأمير مشادة كاد الفتى يختنق من نتائجها

ـ كيف ؟ وهل يعلم المطران شيئا عن هذه الحفلة ؟

ـ تقريبا

ـ غفر الله لنا . ستدون أسماءنا غدا فى اللوحة السوداء فى كنيسة استيفان(١)

ـ إنه لا يعرف شيئا عن تشريف جلالتكم

ـ أنا لا أعير هذا الأمر التفاتا . إنما لم يكن بى حاجة إلى أن يقال عنى ، من منبر الكنيسة ، إنى رئيس الخاطئين !

وضحك القيصر استهزاء ، ونهض يتحدث قليلا إلى المغنية فيجل ، ولكن النبيلة تون عرفت كيف تعود بالقيصر إلى الحديث عن موزار قبل انصرافه

ـ مولاى صاحب الجلالة

ـ لبيك يا بنتى

ـ أكبر رجائى أن أتمكن من تقريب موزار إلى قلبك ، وأن ألتمس حبك له التماسا

ـ يتقرب إلى قلبى أنا ؟ حذار يا تون ، فأنك تعرفين القلب الذى يهتف بموزار ويحبه أكثر منى . . . انظرى لقد احمر وجهك وتورد خداك

كاد وجه النبيلة يحترق حمرة ، لولا أن أطفأ لهيبه ما بلله من العرق . ولكنها تماسكت وقالت :

ـ مولاى ، رحمتك بهذا المسكين

ـ ما ذا تريد نبيلتى أن يكون ؟

---

(١) أكبر كنيسة فى فينا يقرب ارتفاع قمتها من الهرم الأكبر

ـ شيئاً واحدا ، يا مولاى ، وهو أن ينال الفنان عطفك ومحبتك ، حتى إذا انفصل عن المطران يتصل عيشه فى سارحة كرمك الفياحة .

ـ لو انفصل عن المطران ، أحسب أن طبيعة حالته تسمح بذلك

ـ هل يسمح مولاى أن أبلغه هذا ؟

ـ لا مانع لدىّ ، وعلى الأخص أنه انتهى إلىّ من أخباره ما شرح صدرى . واعتقدى يا عزيزتى ، أنه لو لم يكن المطران قد سدّ عليه مسالكه إلى اليوم ، لما كان إلا فى حاشيتى وبين أتباعى

ـ ألف شكر لمولاى . سأزف له هذه البشرى .

ثم ودعها القيصر وانصرف مشيعاً بالتجلة والاحترام . اصطحب القيصر روزنبرج ، فلما احتواهما الظلام وهما فى سبيلهما إلى القصر الملكى ، قال القيصر :

ـ مادا تم فى موضوع الأوبرا التى يعدها استيفانى لموزار ؟

ـ لا يزال استيفانى يامولاى ، يشتغل بوضعها ، وربما أنجزها وشيكا ، ولعله يوفق إلى إعطائها إلى موزار قبل رحيله إلى سالسبورج ليأخذها معه ، ليكون له فسحة من الزمن يتمكن فيها من تلحينها فى موعد يتناسب وتشريف أمير روسيا الكبير .

ـ إذا قابلت موزار ، قل له إنى أود أن يشهد أمير روسيا الكبير أوبرا ألمانية من تلحينه ، يجب أن يلمس ذلك الأمير مقدرة الألمان الفنية وكفايتهم فيها . . .

تكتم هذا الخبر ، واحذر أن يعلم سالسيرى عنه شيئا . أريد أن افجأه وأقفه أمام الأمر الواقع رضى أو غضب
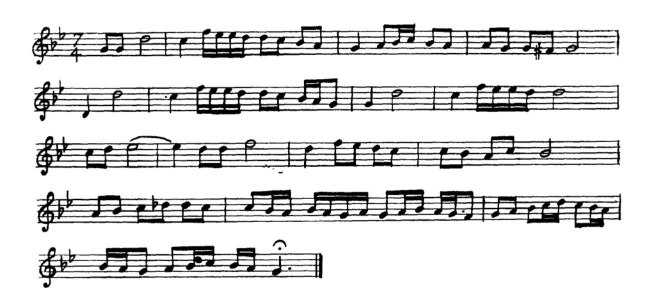
لم يكن لدى موزار أية فكرة ، بل ولا كان يقع إلى وهمه أن القيصر يشرفه بتعضيده وتشجيعه فى فنه . فسكن إلى الهم واستسلم للحزن ، ولزم حجرته لا يدرى ما يصنع ، ولا ما يصنع به . قلبه ، وعقله ، ومشاعره كلها موزعة فى فينا ، ففيها القيصر عضد الفنون وساعدها وفيها رفقته من أكابرها . وفيها وهو الأهم ، لا يظهر للمطران شبح ، ولا يطوف له خيال ، ذلك المطران الذى يصارع الحرية ويحالف الاستبداد ، ويتجاهل أو يجهل أن حرية الفنان وطلاقته سر نبوغه وعبقريته ، بها يرتفع بمستوى الانتاج الفنى إلى هامة الفن . ولقد أثار هذا الخاطر فى نفس موزار ثورة حقد على المطران كاد ينفطر منها وهو يقول :

ربى ، لك إجلالى وتقديسى ، سبحانك ، الحول حولك والقوة قوتك ، وأنت نصير المظلومين . آية من آياتك تجعل ذلك المطران الجبار عبرة ومثلا . . اللهم قو عزمى واشدد أزرى ، وقنى هذا العذاب . . . الخلاص من هذه العبودية يالله ، التحرير من تلك القيود ، فما هى قيود يدين ورجلين وإنما هى قيود عقل وسلاسل تفكير . . . حدثينى يانفسى أأنا حقاً جبان خوار رعديد ؟ فيم هذا الخوف كله ، ولم هذا الاضطراب جميعه ، ألانى احمل قلب نعامة تطير به الهمسة فلا يهدأ له قرار ؟ موزار ! إن كنت كذلك فلست إنسانا حسبك ما ضيعت من فرص ، فأما أن تكون رجلا أو تموت . حسبك هذا العذاب الطويل ، ألا تجرؤ أن تواجه المطران ، وتلقيها عليه كلمة عالية صريحة : أيها المطران كيف تستعبد الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا إن ما وهبنى الله من المواهب والمزايا يتنافر والأغلال والسلاسل . فدعنى حرا أو دعنى أموت . إن سالسبورج أصبحت تضيق بمواهبى وليس يسعها إلا العالم بأسره ، ومحال أن تطفىء نور الله حتى لو لبسك ألف جبار وألف شيطان ووالدى ؛ ويلاه مما أحتمل فى سبيل والدى . ألا يمكن أن أجىء به إلى فينا وأضمن له رغد العيش ونعيم الحياة ؟ إذن سأكتب اليـه استدعيه الى فقد نفذ صبرى ووهن جلدى

لهما الهنا لهما الرضا

ختام رواية عايده
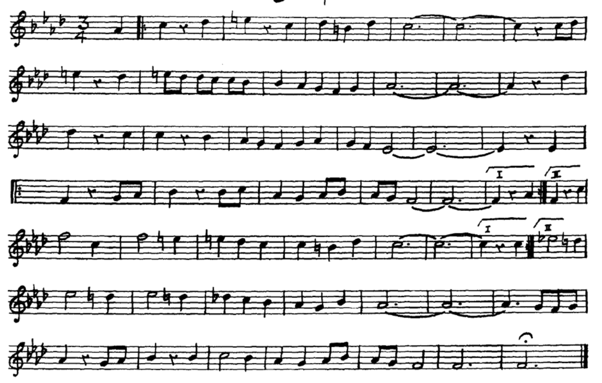
تأليف المرحوم الشيخ سلامه حجازى

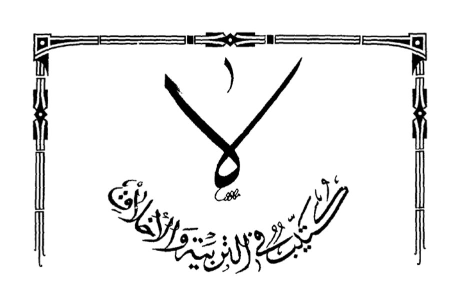


يا قوم رفينا يا قوم رجان

الفصل الأول من رواية أوديب

تأليف المرحوم الشيخ سلامه حجازى


دهم الوباء ربوعنا
الفصل الأول من رواية أوديب
تأليف المرحوم الشيخ سلامه حجازى


كتب في التربية والأخلاق

de manquer de moyens plutôt que d'être à court d'idées.

Tout le monde aurait raison de rire d'une proposition qui tiendrait à introduire en Orient l'art culinaire européen. Pourquoi donc suggérer une semblable proposition en ce qui concerne l'art musical ? Le Congrès devait plutôt s'efforcer de consolider le respect de la tradition. Pour maintenir cette tradition, l'un des moyens serait d'exposer l'évolution de la musique chez les divers peuples en montrant ainsi que chacune de ces musiques a sa raison d'être. De plus, on peut encourager les représentants de la tradition. Il appartient aux autorités de donner l'impulsion à l'emploi de la musique et des instruments autochtones par des fêtes publiques et par l'attribution de prix dans les écoles. Mais, comme le fait ressortir le Rapport de la Commission de l'Enregistrement, chaque région a sa musique propre qu'il ne faudrait pas abolir au profit de n'importe quelle autre musique.

La production musicale peut-être laissée aux artistes sans appréhension aucune. Il est vrai que l'influence européenne se fait sentir de ci, de là ; elle est d'autant plus désastreuse qu'elle ne pénètre que par les productions les plus basses qui ne peuvent que déshonorer la musique orientale Mais j'ai été heureux de constater maintes fois que l'accueil fait aux compositions hybrides nées sous l'influence étrangère est assez réservé en général si on le compare à l'accueil enthousiaste que rencontre la musique originale.

Ce n'est pas seulement le niveau artistique des musiciens professionnels et l'intérêt de leurs auditeurs qui nous permet de croire à l'avenir de la musique orientale mais aussi et surtout le sens musical de la population dont les manifestations sont si spontanées dans la vie journalière.

M. Philippe Stern. — Je crois que l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe est une chose absolument néfaste, j'en ai la preuve dans les essais qui ont été tentés par l'Institut de musique orientale avec son orchestre exécutant de la musique arabe harmonisée. Je crois qu'il faut nous mettre en garde contre cette tentation et faire tout notre possible pour le progrès de la musique tout en conservant la pureté de la musique arabe qui est riche par ses airs et ses mélodies et n'a pas du tout besoin de l'harmonie.

Wadie Sabra Effendi. — Il est possible d'introduire l'harmonie dans la musique arabe si on emploie l'échelle tempérée au lieu de l'échelle physique employée actuellement.

Massoud Djémil Bey donne lecture d'une note en allemand et son abrégé en français :

« Si l'on entend par le mot d'évolution les transformations progressives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé d'évoluer dans son genre.

Mais si on entend par là l'application de l'harmonie ou de la polyphonie à une musique qui est essentiellement homophone, alors il sera convenable de qualifier cette évolution du mot de métamorphose.

A mon avis, il faut se mettre en garde contre les dogmes et compter, pour le développement de notre musique, sur le génie du grand artiste qui aura une parfaite et profonde connaissance pratique et théorique de la musique orientale et occidentale.

Professeur Hindemith. — Je considère en réalité que cette question dépend de la personnalité du compositeur égyptien de l'avenir, dont on ne saurait deviner ni les dispositions ni les penchants. Ce compositeur nous tracera la voie où cheminera la musique arabe dans son évolution future.

Monsieur Cantoni. — Je m'excuse de ne pas pouvoir collaborer à tous les travaux du Congrès, à cause du peu de loisirs que me laissent mes fonctions. Quant à la question de l'introduction de l'harmonie dans la musique arabe, j'ai été le premier à risquer cet essai. Cette idée a ses admirateurs et ses détracteurs et l'avenir seul permettra d'en juger.

Monsieur Henri Rabaud. — J'approuve la déclaration du Professeur Hindemith. Je crois qui n'est pas de la compétence du Congrès de limiter le programme de la musique à l'avenir ; l'avenir n'est pas à nous, nous sommes les hommes du temps actuel; l'avenir appartient aux musiciens des générations futures. Le progrès de la musique et la conservation de son état dépendront de la capacité des compositeurs égyptiens de l'avenir, il faut donc donner la liberté à la musique arabe pour frayer le chemin du progrès selon les circonstances et les générations de l'avenir.

M. Chantavoine. — J'approuve la déclaration de M. Rabaud.

Le Congrès a approuvé à l'unanimité la décision suivante prise après discussion entre M. Rabaud, le Professeur Wellesz, le Professeur Hindemith, le Professeur Hornbostel et le Dr El Hefny :

Le Congrès appréciant à l'unanimité la beauté de la musique arabe dans son passé et son état actuel, s'oppose à toute imitation aveugle de la musique européenne et, tout en recommandant d'écarter tout ce qui entrave le progrès de la musique arabe, elle suggère que l'enseignement musical soit donné selon l'usage et les traditions de la musique arabe et suivant la décision de la Commission de l'enseignement et les vœux adoptés par le Congrès.

La réunion est levée à 12 h. 30.

en Egypte en fait de musique et cela aura des résultats très satisfaisants.

Il serait en même temps très utile de fonder une chaire d'histoire et de théorie de la musique arabe à l'Université du Caire pour que certaines idées préconçues dirigées contre la musique égyptienne ne puissent pas pénétrer chez la jeunesse éclairée du pays et que cette jeunesse juge sa propre musique nationale en connaissance de cause.

En outre il est désirable que le Ministère fonde une école spéciale pour former les Professeurs de musique. En attendant la formation des premiers diplômés de cette école, les professeurs actuels seraient obligés à suivre un cours qui les mettrait en état de professer le nouveau solfège arabe en préparation.

Si on veut bien commencer, dès à présent, à prendre les mesures nécessaires, il est certain qu'en peu de temps une génération de jeunes et savants musiciens dégagés de tout principe empirique, sera créée et que c'est avec leur aide qu'on réalisera la rénovation tant désirée de la musique arabe.

Alors un art musical riche et pittoresque naitra en Egypte et l'épanouissement de cette musique émerveillera tous ceux qui l'aiment et l'adorent. Je demande du Congrès qu'il décide de faire imprimer ma motion.

Professeur Wellesz. — Je remercie Raouf Bey pour son intéressante note tout en observant que toutes les questions qu'il expose dans sa note ont été étudiées par la Commission de l'Enseignement qui a également répondu à la question concernant les questions générales. Son rapport indiquait les moyens de faire naitre une époque nouvelle pour l'enseignement de la composition musicale; je crois que lorsque le peuple aura fait quelques heureux pas dans l'enseignement musical il paraitra des auteurs et des compositeurs capables de réformer la musique arabe.

Le Dr. Lachmann donne lecture d'une note française :

« La musique arabe traverse une crise. Beaucoup de musiciens et d'auditeurs sont rassasiés des formes traditionnelles. Ils pensent qu'une époque au cours de laquelle la vie s'est transformée dans tant d'autres domaines doit également se frayer en musique de nouvelles voies. De même que la science et la technique européennes furent prises comme modèle, ils croient devoir suivre l'Europe jusque dans son évolution musicale

Mais cette opinion est basée sur une fausse conception du progrès Il y a progrès en médecine, en hygiène, en technique. Dans ces différents domaines et dans bien d'autres, il faut adopter les meilleures manifestations, d'où qu'elles viennent. Une formule chimique est aussi juste en Egypte qu'en Europe, et il n'y a pas de raison pour la rejeter sous le prétexte qu'elle est étrangère. Mais l'art et surtout la musique ne peuvent pas être justes ou faux. Ils sont l'expression de l'âme d'un peuple. L'âme peu subir des changements, mais ces changements ne peuvent venir que du profond d'elle-même. Un peuple qui adopte la musique d'un autre peuple montre par là que son âme est morte.

Voici un exemple qui indique la fausse application par certains orientaux de l'idée de progrès en musique. Un Egyptien qui a voyagé en Europe m'a dit : « Nous sommes arriérés au point de vue de la technique vocale ; les voix des chanteurs européens ont une plus grande portée ; elles emplissent sans efforts une salle de trois mille personnes et elles dominent tout un orchestre ». Mais, pourrait-on répondre, se faire entendre d'un public nombreux n'est pas une supériorité. Ce fait prouve simplement une différence sociale. En Europe aussi il existait probablement autrefois une technique vocale semblable à celle de l'Orient. Une des principales raisons qui ont entrainé la formation d'une technique nouvelle ne vient pas d'une transformation du goût, mais d'une démocratisation de l'art : il fallut désormais se faire entendre des foules.

Si la technique vocale de l'Orient est appelée à subir le même changement, c'est là un problème que l'avenir seul peut répondre. En tout cas, on ne saurait le considérer comme un progrès. Beaucoup de nuances délicates qui caractérisent le chant oriental disparaitraient du même coup. Il en serait de même pour la musique instrumentale. C'est alors peut-être que le « Tanbour » avec sa sonorité intime serait mis à l'écart. Or, nous n'avons aucune raison de souhaiter sa disparition et encore moins d'y contribuer.

A d'autres égards également, la différence qui sépare la musique orientale de la musique européenne ne constitue pas un progrès pour cette dernière. Le chanteur occidental a une liberté d'exécution très restreinte parce que l'œuvre qu'il exécuté est fixée d'une manière très nette par le compositeur. Cette relation entre l'exécutant et le compositeur a un fondement historique. Mais elle n'est pas un progrès en soi. Comme l'exécutant ne jouit que d'une faibel initiative, on s'est habitué a considérer surtout en lui les moyens physiques : il n'est souvent qu'un acrobate du larynx. En Orient, les facultés de création et d'interprétation doivent être réunies dans le même musicien ; dans le « Taqsim » surtout, il doit faire preuve à la fois d'imagination et d'habilité technique. Si je comprends bien le goût oriental, on pardonnerait à un artiste

exigences de la musique orientale ; chaque instrumentiste a sa propre méthode et voilà pourquoi deux violons, par exemple, jouant ensemble un morceau ne peuvent pas produire l'effet esthétique désirable parce qu'ils n'ont pas le même coup d'archet.

La connaissance scientifique des musiciens est, en effet, très superficielle. La constitution théorique des modes et des rythmes qu'ils emploient leur est inconnue et, par conséquent, ils ne peuvent pas les analyser scientifiquement.

Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque l'échelle fondamentale d'une musique avec les 24 quarts de ton inégaux qu'elle emploie, n'est pas encore définitivement fixée par les artistes qui la cultivent et que la question de déterminer les rapports numériques qui se trouvaient entre les notes Dokah et Sikah d'un mode qui est le plus caractéristique de la musique arabe Bayati n'est pas résolue d'un commun accord.

Si on laisse dans son état actuel la culture musicale de l'Orient, il est tout naturel que la musique arabe ne cessera de continuer à suivre lentement sa voie traditionnelle d'après le goût et la fantaisie des praticiens que nous voyons de temps en temps entrer en scène ; mais il faut être sûr que, dans ce cas, nous n'aurons jamais réussi à voir l'épanouissement de compositeurs, de virtuoses, de théoriciens, d'historiens, de critiques et de musicologues qui pourrons réaliser le développement tant désiré de la musique arabe en la faisant évoluer d'après les exigences du siècle où nous vivons.

Pour atteindre ce but, il n'y a qu'un moyen et ce moyen unique consiste à préparer une génération de jeunes musiciens armés à la fois des connaissances théoriques et pratiques de la technique musicale de l'Orient et de l'Occident.

L'attention de quelques-uns de mes honorables confrères se porte peut-être sur le fait que la question si discutée de la possibilité de l'harmonisation de la mélopée arabe ne figure point parmi les questions qui seront étudiées dans ce Congrès. A mon avis, c'est un geste tout à fait juste et raisonnable étant donné le cadre de notre Congrès. En effet, puisqu'on est généralement convaincu que la musique arabe perd beaucoup de son caractère original lorsqu'elle est jouée sur les instruments tempérés (système de douze demi-tons à l'octave), essayer de rechercher les moyens de lui adapter l'harmonie moderne, basée sur ce même système tempéré, serait évidemment illogique.

Le système tonal arabe est en effet tout à fait différent ; il comporte de nombreuses échelles tonales, alors que le système occidental ne dispose que de deux couleurs, celle du mode majeur, et celle du mode mineur.

Après cette petite digression, je reviens à la question si importante de la préparation d'une génération de jeunes musiciens et de musicologues qui traceront eux-mêmes la meilleure voie à suivre pour le développement d'une bonne musique arabe.

Pour atteindre ce but suprême, dont la réalisation ouvrira de nouveaux horizons à la musique arabe, l'organisation actuelle de l'Institut de la Musique Orientale doit être complétée. Au programme de cette institution, il faut ajouter :

1) Un cours de théorie physico-mathématique de la musique égyptienne.

2) Un cours de théorie comparée des musiques orientale et occidentale.

3) Un cours de théorie des modes et des rythmes.

4) Un cours de prosodie musicale appliquée à la langue et à la musique arabes.

En outre, tous les élèves de cet Institut doivent posséder une connaissance à la fois théorique et pratique de la musique orientale.

Quant à l'enseignement de la musique dans les écoles du Royaume d'Egypte et dans celles du Proche-Orient musulman, il est d'une nécessité urgente de composer une méthode qui servira à l'enseignement de la musique dans ces pays.

Cette méthode ne doit pas être calquée sur les ouvrages similaires occidentaux, il faut qu'elle soit écrite suivant la théorie de la musique arabe.

L'enfant des pays de langue arabe qui suivra un cours de Solfège, selon la méthode européenne, ne sera jamais un bon musicien. C'est déjà l'opinion de M. le Baron d'Erlanger à laquelle je souscris de tout mon cœur. Cependant ma conscience me met dans l'obligation de déclarer que j'ai constaté avec mes vifs regrets qu'on se sert de méthodes européennes au Caire même.

Donc, il est très urgent que le Ministère de l'Instruction Publique d'Egypte fonde une Académie de Musique, composée de personnalités dont la compétence et l'autorité en matière de musique orientale soient universellement reconnues pour préparer tout d'abord cette méthode si nécessaire et enfin pour diriger et suivre continuellement le mouvement scientifique de la culture musicale en général de l'Egypte qui est sans contredit le centre musical du Proche-Orient musulman.

En outre, il est à souhaiter que l'Académie publie une revue mensuelle (en arabe et en français) qui contiendrait des études scientifiques, historiques et théoriques de ses membres et celles des musicologues de l'Orient et de l'Occident. La publication de cette revue permettra à l'Occident musical de suivre tout ce qui se passe

pondant au besoin des différentes époques.

Mais, si nous faisons une comparaison entre la musique arabe et sa sœur occidentale, nous serons obligés de reconnaître que celle-ci, quoi qu'elle soit basée sur les deux seuls modes, l'un majeur, l'autre mineur, possède une immense littérature, tandis que la musique arabe, malgré ses nombreuses échelles mélodiques d'une couleur très pittoresque et la diversité inépuisable de ses combinaisons rythmiques, a un répertoire relativement beaucoup moins nombreux et que l'état actuel de cette musique n'est pas encore arrivé au degré de perfectionnement qu'on est en droit d'attendre.

Si l'on se souvient que les anciens et même les modernes musiciens arabes ne se sont par servi d'une écriture musicale pour noter leurs compositions, on peut facilement expliquer la cause de la perte de tant de mélodies dont il ne nous reste que les écrits des chroniqueurs.

Il est évident que si un certain système de notation était en usage chez les compositeurs arabes; au moins à partir du commencement du règne des Abbassides les Arabes auraient aujourd'hui une bibliothèque musicale d'une haute valeur, à la fois historique et scientifique.

Cependant, il n'y a aucune raison pour désespérer ; car la tradition musicale a fait vivre constamment la mélopée antique arabe dans toute son originalité, de telle sorte que la pratique des modes les plus caractéristiques de la musique arabe est conservée avec leurs nuances les plus délicates.

D'ailleurs les musicologues s'accordent à reconnaître que la musique orientale, en général, et la musique arabe qui en est une branche très importante, se trouvent dans la situation d'une mine dont les galeries ne sont pas encore exploitées.

Pourquoi ces galeries ne sont-elles pas exploitées comme il faut jusqu'à présent ? Quelle est la cause véritable de ce retard dans la voie du progrès ?

Si nous étudions sérieusement ces questions et si nous en trouvons les réponses justes, on peut être sûr que la question très intéressante qui figure au commencement du programme de ce Congrès aura trouvé sa résolution définitive.

J'essayerai donc, d'après mon point de vue, de chercher la meilleure voie qui nous conduira à faire évoluer la musique arabe.

Il est reconnu que la musique est à la fois une « langue », un « art », et une « science ».

1) Elle est avant tout une « langue », mais une langue qui est infiniment moins précise que le plus rudimentaire des idiomes quant à la détermination du sujet traité. En revanche, c'est une langue qui possède une intensité d'expression, une puissance d'émotion communicative, où ne saurait atteindre aucun langage parlé si parfait qu'il soit.

2) Elle est un « art », car elle est le produit de l'esprit humain, qui tend toujours à embellir, à poétiser et à idéaliser les matériaux qui lui sont fournis par la nature.

3) Elle est enfin une « science »; parce que, en dernière analyse, tous les éléments, tous les procédés qui concourent à la confection d'une œuvre musicale, viennent trouver leur explication et leur raison d'être dans les nombres et les combinaisons des nombres.

De la langue est né l'art qui ne pouvait exister sans elle et que la science vient à son tour expliquer, étayer en quelque sorte, en le guidant dans ses développements et l'empêchant parfois de s'égarer dans des voies dangereuses ou sans issue.

Voilà pourquoi on a dit qu'il n'y a pas d'art sans science et nous savons déjà que la race tout entière des maîtres occidentaux est là pour en témoigner.

Cette classification, que j'emprunte à l'excellent ouvrage de mon regretté ami A. Lavignac (L'Education Musicale), démontre bien que l'art et la science doivent dominer dans le domaine de la culture musicale d'un pays, et que ces deux phases, bien distinctes en apparence, sont nécessaires l'une à l'autre.

En effet, dans les pays d'Occident, ces doubles phases de la culture musicale vont de pair et c'est leur mutuel concours qui mène à la perfection.

Si nous jettons un coup d'œil sur les pays d'Orient nous constatons que l'art seul y domine c'est-à-dire que la musique est cultivée presque exclusivement dans le domaine pratique. On y voit des musiciens qui ne savent ni lire ni écrire la musique mais qui composent cependant des morceaux goûtés de tout le monde.

C'est en se familiarisant l'oreille aux formules mélodiques transmises par la tradition orale, en d'autres termes, en apprenant par cœur les compositions des anciens maîtres, qu'un beau jour on devient compositeur.

Si, depuis une trentaine d'années on voit des compositeurs capables de transcrire plus au moins fidèlement leurs propres compositions, cela n'est point suffisant et l'état actuel des connaissances théoriques des musiciens en Orient laisse beaucoup à désirer.

Il manque des méthodes pour chaque instrument ; les différents joueurs d'instruments à archet ou à cordes pincées ne sont pas d'accord entre eux quant à la technique du jeu de leur instrument parce qu'il n'ont pas suivi des méthodes rédigées d'après les

La Commission des Questions Générales

Dans les précédents numéros, nous avons publié les rapports des grandes commissions du Congrès. Il ne reste plus que la Commission des Questions Générales. D'ailleurs, cette commission, contrairement aux autres commissions, n'a pas présenté un rapport général au Congrès ; mais elle a soumis la question à la séance plénière du dimanche, 3 Avril 1932, à laquelle ont pris part tous les membres du Congrès.

Nous donnons aujourd'hui le procès-verbal de cette séance, qui constitue un rapport général :

La séance plénière est ouverte à 10 h. a.m., sous la présidence de M. le Baron Carra de Vaux. — Présents :

Prof. Hindemith.
Prof. Dr. Von Hornbostel.
Dr. Lachmann.
Prof. Dr. Sachs.
Prof. Dr. Wolf.
Prof. Dr. Wellesz.
M. Salazar.
M. Chantavoine.
M. Chottin.
Me. Hercher Clément.
Me. Lavergne.
M. Henry Rabaud.
M. Philippe Stern.
El Sayed Hassan Housni Abdel Wahab.
Moh. Kamel Haggag Effendi.
Dr. Farmer.
Prof. Zampieri.
Raouf Yakta Bey.
Massoud Djemil Bey.
Wadie Sabra Effendi.
Mohamed Zaky Aly Bey.
Dr. El Hefny.
M. Cantoni.
Ahmed Amin El-Dik Effendi.
Emile Erian Effendi.
Safar Aly Effendi.
M. Costaki.
Mohamed Fathy Effendi.
Mahmoud Aly Fadly Effendi.

Le Dr. El Hefny, Secrétaire Général du Congrès de Musique, remplit les fonctions de Secrétaire.

Le Président. — La Commission des questions générales ne s'est pas réunie comme les autres commissions parce qu'elle a vu qu'elle ne pourrait pas présenter son rapport avant les autres commissions. Pour cette raison la Commission a jugé utile de s'associer à la dernière réunion du Congrès pour étudier la question suivante :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour assurer le développement de la musique arabe et lui permettre de répondre à toutes les exigences de la musique en général, tout en gardant son caractère distinctif ? »

Je vois que cette question a été limitée et indiquée dans le programme du Congrès par la conservation de l'empreinte et les caractéristiques de la musique arabe.

Nous savons, par la lecture des rapports des autres commissions, quelles sont les caractéristiques spéciales de la musique arabe ; il nous est facile d'éviter les défauts qui entacheraient sa pureté. Nous devons également ajouter aux désirs du Congrès concernant la création d'une Académie de musique, une organisation pour les concours et les distributions de prix. S.M. le Roi nous a exprimé Son désir ardent de conserver la pureté de la musique arabe en nous demandant de faire tout notre possible pour son progrès, étant donné que la musique est sublime, susceptible d'évoluer et digne d'être conservée pure et intacte.

Raouf Yekta Bey donne lecture d'une note française répondant à la question dont il s'agit :

« Quelle serait la meilleure voie à suivre pour faire évoluer la musique arabe ? »

Si, par le mot d'évolution, on entend les transformations successives d'un art, il va sans dire que la musique arabe comme la musique de chaque pays, n'a pas cessé, à travers les siècles, de suivre les phases de ces transformations dans son genre.

En effet, l'histoire de la musique arabe démontre bien que cette musique depuis son origine jusqu'à nos jours se transforma incessamment par une évolution lente mais logique suivant les progrès de la civilisation arabe et corres-

et lentes, dans le but de les porter au sommeil et il réussit si bien qu'il put se retirer sans qu'on ne l'eut aperçu.

Tout ceci nous donne, chers lecteurs et lectrices, une idée de l'influence considérable que peut exercer un bon musicien sur des auditeurs exaltés.

Cependant l'influence de la musique ne se borne pas seulement au genre humain, mais elle influe aussi sur certains animaux. On dit par exemple que les serpents aiment entendre la musique.

Un fait assez étrange est même raconté à propos des serpents et de la musique. Des touristes campaient dans une vallée au Canada, il y a de cela une centaine d'années. Ils furent tout à coup effrayés par la soudaine apparition d'une vipère. Mais ils avaient avec eux un vieux guide qui savait jouer de la flûte et spontanément une idée géniale lui vint à l'esprit, il s'avança vers le reptile n'ayant d'autre arme que sa petite flûte sur laquelle il commença à jouer une douce cantilène. A la stupéfaction générale, on remarqua que la vipère qui s'était préparée pour le mordre, s'appaisait peu à peu, s'arrondit comme pour mieux écouter, et chaque fois que le guide cessait de jouer elle semblait revenir à sa fureur première. Finalement il s'avança devant elle tout en continuant à jouer et celle-ci se mit en mouvement derrière lui jusqu'à ce qu'il arriva loin du campement où il la laissa et se sauva.

La musique est souvent aussi le miroir dans lequel se reflète l'état de civilisation du pays auquel elle appartient. De tous les temps elle a occupé un rang élevé chez les différentes nations soit de l'antiquité, du moyen âge, des temps modernes, ou du temps contemporain, car l'homme s'en est toujours servi pour exprimer ses sentiments de dévotion, de joie, de tristesse, en temps de paix comme en temps de guerre et l'on peut même dire que tous les hommes quelles que soit leurs conditions, se sont plus ou moins occupés de la Musique car elle est faite pour plaire à tous, aux savants comme aux ignorants, aux riches comme aux pauvres.

GEORGES AZIZ
Collège Khoronfish

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 10 **1ère Année.** **1er Octobre 1935. P.T. 2.**

Essai sur la Musique et son influence

La musique est l'art de combiner les sons de manière à charmer l'oreille, à égayer ou à émouvoir l'âme. Les grands savants l'ont définie comme étant le langage sentimental des cœurs dont les notes sont les lettres et les tons sont les phrases. D'après cette considération, il résulte que l'échelle musicale joue le rôle de l'alphabet. Cette échelle musicale se compose de 7 notes superposées allant du grave à l'aigu et dont les intervalles sont inégaux.

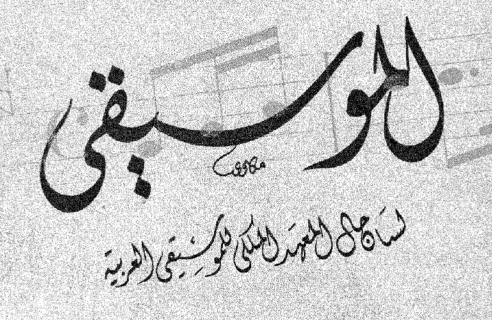
Cet art s'occupe principalement de la composition des sons et de leur exécution soit par le chant soit sur les divers instruments de musique tels que la harpe, le piano, le violon, la mandoline, la guitare, le luth, la flûte, la clarinette, etc...

La musique à une grande influence sur les sentiments humains, sur le sens de l'ouïe et même sur le système nerveux puisque la médecine moderne l'emploie pour la guérison de certains cas nerveux. Elle est capable d'éveiller en nous les sentiments les plus doux, les plus forts, les plus variés, les plus tendres ; elle engendre la joie, provoque les larmes, la colère, calme les nerfs, console l'affligé, amuse l'attristé, stupéfait l'enfant jusqu'à l'endormir, stimule le soldat sur les champs de batailles, satisfait, passionne, séduit, etc...

Il est dit d'Alexandre le Grand, que les airs de guerre, l'excitaient tellement, qu'il semblait devenir fou. Par contre, il est cité dans la sainte Bible que le grand prophète David appaisait la colère de Saül en jouant sur la harpe des airs doux et attendrissants. On remarque aussi que rien ne peut attirer l'attention d'une personne occupée, autant que l'audition d'un morceau de musique bien exécuté.

On raconte dans l'histoire de la musique arabe qu'un musicien nommé Aba-Nasr-El-Faraby demanda un jour à paraitre avec son instrument devant le roi alors règnant. Lorsqu'il fut admis, il commença à jouer sur son luth des airs gais et fit des acrobaties si bizarres qu'il fit sourire le roi et son entourage. Puis il joua un autre genre de musique, une musique mélancolique et douce si bien qu'il les fit pleurer ! Finalement il exécuta quelques pièces calmes





الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني



حضرة صاحب السمو الملكي "أمير الصعيد"

الثمن ٢٠ مليما

العدد الحادى عشر

القاهرة فى ١٨ رجب سنة ١٣٥٤



الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ أكتوبر سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود احمد الحفنى

الادارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

فى هذا العدد

كلمة المحرر

أمير الشباب
حفظ الله غيبته

يا امير الشباب

للعلم غربتك ، وللوطن أوبتك ، وللأمة سلامتك ، وللمجد علاؤك ورفعتك ، ولله علنك وسريرتك ، كتب الله لك السلامة ، ووجهك إلى الخير حيثما كنت

أنت غصن من ذلك المنبت الزا
كى ونصل من ذلك الفولاذ

رضى الله لك ما ارتضاه أبوك ، فرجحت حلما ، وأصبت رأيا وعزما ، وجزلت حكما وعلما ، وهل كنت إلا كأبيك وجدك ، نافذ البصيرة ، مطهر السريرة ، غرة الوطن وملاذ العشيرة

وإنَّ امرأ فى الفضل أشبه جدَّهُ
ووالدَه الأوفى لغيرُ ظلوم

هرعت مصر ، يوم رحيلك ، تسابق ركبك الميمون ، تستجلى فيه وضاءة طلعتك ، ولمعان زهرتك ، وتلألؤ غرتك ، وشهد الله ، ما خرجت مصر تودعك ، فأنت منها فى صميم لُبها ، وحبّة قلبها ، وضياء بصرها ، لم تغب ولن تغيب عن بالها ، وإن نأت الدار ، وبُعد المزار ، وإنما اجتمع أهل الوادى لينشروا على الدنيا كريم حبهم لك ، وشديد تعلقهم بك ، وليعلنوا للناس فى أقطار الأرض أنك أمل الوادى وساكنيه ، ومنية العصر ورجاء بنيه

ستشهد لندن أم الأمراء العظام أميراً أنجبته مصر العظيمة من شجر لا يُخلِفُ ثمره ، وماء لا يُخاف كدره ، صافىَ الغريزة ، نقىَّ النحيزة ، تتلألأ ، على صغره ، مخايل فضله ، وتتجلى دلائل عقله ، شابه أباه فأحسن ما يحسنه من حب مصر ، ورعاية مصر ، وإنهاض مصر ، وإسعاد مصر

لا تعجبوا من عُلوّ همته ... وَسِنّه فى أوان مَنْشاها
إنَّ النجوم التى تضىء لنا ... أصغرها فى العيون أعلاها

يا أمير الشباب

النهضة الموسيقية ، كالنهضة الثقافية إطلاقا ، جَنىً من غِراس أبيك ، تطلعت اليها البلاد زمناً طويلا ، وتشهَّتها جيلا فجيلا ، وقد لاقت المشقة فى الرَّغَب فيها ، وذاقت الأمرين فى تشهِّيها ، وهى قليلة الحيلة ، ضعيفة الحَوْل ، حتى إذا تعهدها الملك المصلح العظيم وآزرها ، استغلظت واستوت على سُوقها وآتت أُكُلَها ، فتذوقها الناس علما صادقا ، وَفنًّا شيقاً ، ونغما رائقاً

وهذه « الموسيقى » التى تعتز وتفخر بشرف التحدث اليك ، إنما هى إحدى سوابغ النعم التى أسبغها أبوك العظيم على الموسيقى - أهلها وحماتها ، أنصارها وهواتها ، بل على كل ذى ذوق سليم ، وشعور كريم ، وخلق قويم ، وتفكير مستقيم ، فهى لذلك تتقدم ، باسم المعهد الملكى للموسيقى العربية والموسيقيين جميعاً ، حُماةً وهواة تحمل لسيد شباب العصر أطيب المنى وأزكى التحيات

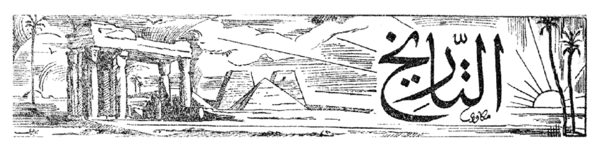
ولقد صاغ الموسيقيون من أوتار قلوبهم عوداً ينغِّمون عليه إحسان الملك وبنيه ، وأفضالهم على النيل وأهليه

ما زال تجرى على مصر حكومته ... بالخير واليمن والأسعاد والنعم

أيها الامير

يرعاك الله ويحرسك ، وتحفظك عنايته وتؤنسك ، فى كنف الله وستره ، زودك الله التقوى ووجهك إلى الخير حيثما كنت ، نستودع الله فيك ونستودعه منك . »

دكتور محمود أحمد الحفنى



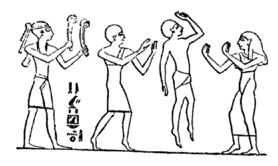
موسيقى الدولة الحديثة

الآلات الإيقاعية

١ — الصاجات

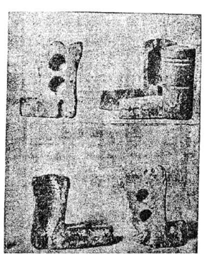
كان يوجد منها فى مصر نوعان :

ا — نوع يشبه فى شكله النوع الذى لا تزال الراقصات يستعملنه فى مصر حتى اليوم ، وكان يصنع أول الأمر من الخشب ، ثم صنع فيما بعد من النحاس والمعدن . ويتصل كل زوج منها بسير من الجلد يثبت بواسطته فى الأصابع « صورة ١ » .



« صورة ١ من نقوش طيبة فى الأسرة الثامنة عشرة . مقبرة امنمحت ، لطائفة من الراقصات تستعمل إحداهن الصاجات وهى الراقصة الأولى من اليمين »

ب — والنوع الثانى كان أشبه شىء بشكل الحذاء ويصنع من الخشب ، وقد ظهر فى النقوش أن بهذا النوع من الصاجات ثقوباً فى جهات مختلفة منه يتخللها سير من الجلد ليربط وحدتى الزوج بعضهما ببعض . « صورة ٢ »



« صورة ٢ الأرجل المصفقة »
محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين

٢ — الكاسات

وهى أقرب شبه إلى الكاسات التى تستعمل فى الموسيقى النحاسية فى الوقت الحاضر ، وكان يستعمل منها نوع صغير قطره ١٣ سم ، وآخر كبير قطره ١٨ سم .

٣ — المقارع الصنجية

تلك صاجات أغلب ما كانت تصنع من الخشب ، ومن النحاس بعض الأحايين ، ولها مقبض تمسك منه .

وكانت قريبة الشبه لما يسمى اليوم فى مصر بالمقرعة « صورة ٣ » .

« صورة ٣ إحدى المقارع الصنجية محفوظة بالمتحف المصرى ببرلين »

الطبول

وكانت تسمى باللغة المصرية القديمة « سر » وفى لغة العهد المتأخر « تبن »

وأهم ما استجد من الطبول فى الدولة الحديثة :

١ — الدفوف

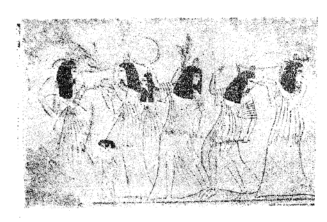
وكانت خاصة بالنساء يستعملنها فى الرقص وهى متنوعة الأشكال « صورة ٤ » ، وأكثرها استعمالا نوعان :

ا — الدف المستدير .

ب — والدف المستطيل .

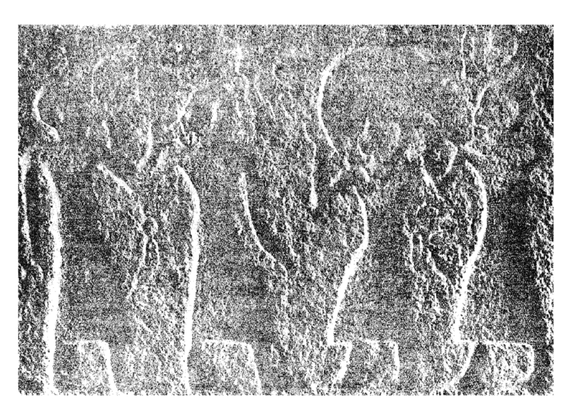
فأما الدف المستدير ، فكان أكثر النوعين ذيوعا ، وكان ذا إطار خشبى يبلغ عرضه ٥ سم ، وله وجهان من الرّق يضرب عليهما وقطره ٣٠ سم تقريباً .

وقد وجد فى العهد المتأخر



« صورة ٤ ضاربات بالطبول من نقوش الأسرة الثامنة عشرة »

« حوالى سنة ٨٠٠ ق . م » نوع منه كبير الحجم كان يحمله رجل على كتفه ويدق على جانبيه رجل آخر « صورة ٥ » .



« صورة ٥ »

وأما الدف المستطيل فكان أقل استعمالا من النوع الأول ، وكان مشدود الأضلاع إلى الداخل إطاره خشبي أيضاً . ولم يعمر هذا النوع فى مصر طويلا إذ انقطع أثره فى النقوش بعد الأسرة الثامنة عشرة (وقد وجد عند العرب فيما بعد شبيه له ، وأطلقوا عليه اسم « المربع » نظراً لشكله) .

٢ — الطبلة ، أو طبلة الباز

« انظر فى صورة ٤ العازفة الأولى من ناحية اليسار »

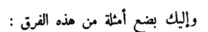
كان استعمال تلك الآلة وقفاً على النساء ، يستعملنها فى الرقص . وهى طبلة صغيرة ، تماثل طبلة الباز المعروفة اليوم فى مصر ، وكانت على شكل قرطاس غير منتظم ، لونها أحمر قاتم ، وغشاء رقها أصفر فاتح . يقبض عليها باليد من نهايتها السفلى ، ويضرب عليها باليد الأخرى . وهى فى لونها وشكلها أشبه شىء بقرع العوم ، ولذلك فالمرجح أنها كانت تصنع منه . ومما يزيد هذا الترجيح قوة أن هذه الآلة بنفسها لاتزال حتى اليوم موجودة فى شرق افريقية وتصنع من القرع أيضاً .

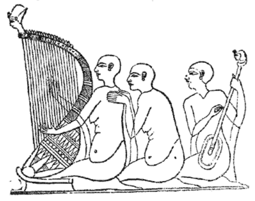
الفرق الموسيقية

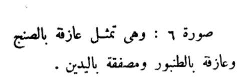
وإذ قد انتهينا من عرض جميع أنواع الآلات الموسيقية الثلاثة : الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات النقر فى الدولة الحديثة ، فأننا استكمالا للبحث نذكر طرق تأليف الفرق الموسيقية فى تلك الدولة ، والحال التى كانت تستخدم فيها تلك الآلات على اختلافها ، وطريقة تجانسها بعضها مع بعض .

ذكرنا عند الحديث عن هذا الموضوع فى الدولة القديمة أن تلك الدولة اتخذت فى تكوين فرقها الموسيقية نظاما معيناً ، إذ كان يتوافر فى فرقها دائماً ثلاثة عناصر أساسية هى : المغنى ، والعازف بالصنج ، والعازف بالناى .

أما الدولة الحديثة فقد توسعت فى تأليف الفرق فألفت منها فرقاً مختلفة التجانس ، يغلب فيها توافر آلات الصنج والطنبور والمزمار المزدوج ، والتصفيق أحيانا .


وإليك بضع أمثلة من هذه الفرق :




صورة ٦ : وهى تمثل عازفة بالصنج وعازفة بالطنبور ومصفقة باليدين .

صورة ٦



صورة ٧ : وهى تمثل عازفة بالصنج ، وعازفة بالكنارة ، وعازفة بالطنبور ، وعازفة بالمزمار المزدوج ، وعازفة بالصنج الكتفى ، ومصفقة .

صورة ٧



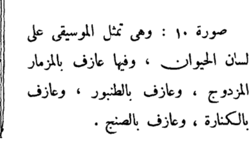
صورة ٨ : وهى تمثل عازفة بالصنج ذى الحامل ، وعازفة بالطنبور ، وعازفة بالمزمار المزدوج .

صورة ٨

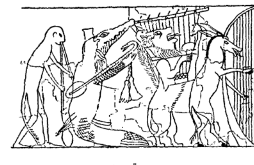


صورة ٩

صورة ٩ : وهى تمثل عازفة بالمزمار المزدوج ، ومصفقة ، وعازفة بالصنج ، وعازفتين بالطنبور .



صورة ١٠ : وهى تمثل الموسيقى على لسان الحيوان ، وفيها عازف بالمزمار المزدوج ، وعازف بالطنبور ، وعازف بالكنارة ، وعازف بالصنج .



صورة ١٠

وأحسب حضرات القراء قد تبينوا من هذا البحث فى تأليف الفرق الموسيقية وتعددها ، مدى ما كانت عليه المدنية الموسيقية المصرية فى الدولة الحديثة ، ومقدار ما كان يبذل فى سبيلها من العناية وصدق الخدمة والرعاية .

وما كان ذلك حباً فى اللهو ، أو ميلا للهوى . ولكنهم كانوا يعتقدون ، كما يعتقد الآن أكثر الأمم تمديناً ، إن الموسيقى من عناصر الحياة ومن الأجرام فى حق النفس التهاون فيها أو التراخى فى نواحيها .



الموسيقى فى كلمات

عبقرية الفنان تتجلى فى كشفه عن أخطائه ، وشجاعته فى قبولها ، وقدرته على إصلاحها .

كاروزو

الموسيقى المرحة خير دواء للخيال الخاطىء .

شاكسبير

الموسيقى شعر الهواء .

جين پاول

ليست الموسيقى وقفا على الفنانين ، إنما هى فى أرواح الناس جميعاً .

هاويتمان

تعلموا الفنون الجميلة ، ولن يكون فى العالم بعد ذلك ختل ولا تلصص .

لاو تسى

الرجل الذى لا تكمن فيه الموسيقى ، ولا تحركه النغمات الحلوة ، رجل كز (١) خؤون ، حركات نفسه مظلمة كالليل ، وشهواته سوداء كالأرض ، ومثل هذا الرجل لايوثق به .

شاكسبير

الموسيقى جذر جميع الفنون الأخرى .

كلايست

حيث توجد الموسيقى تمتنع الشرور .

سرفانتس

الموسيقى فى طبيعة الناس وفطرتهم ، فلو حاولوا أن يكونوا بمعزل عنها ، لقصرت طبيعتهم وردتهم إليها .

بويتيوس

لأن تبذل الجهد فى تأدية المقطوعات الخفيفة أداء حلواً متقناً ، خير من إنفاقه فى تأدية المقطوعات الصعبة أداء قليل الحلاوة نصف متقن .

شومان

لا تتراخ فى العزف حتى ولو كنت منفرداً ، وضع نصب عينك كأن أستاذاً يسمعك .

شومان

العزف بالآلات من حركات الأصابع ، والتوقيع بها من حركات النفس . ومعظم ما نسمعه اليوم من الصنف الأول .

روبنشتين

العنصر الفرد الذى تدين له الموسيقى بوجودها هو الصوت الانسانى ، وإنه لأقدم عناصرها وأشجاها حلاوة .

فاجنار

يجب أن نسمع الموسيقى عن قرب ، فأن البعد يخلع عنها ثوب الجاذبية والتأثير . وهل يسر المرء أن يتحدث إلى أكثر الناس لباقة وعقلا وبينهما ثلاثون خطوة ؟

برليوز

---

(١) منقبض يابس

أدب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى

سماعها ، الحكم عليها ، التأثر بها

الموسيقى ، كغيرها من المسموعات ، طريقها الأذن ، فهل تقف عند السمع ، ولا تتخطى حاسته ، وما يتأثر به جهازها حين يتلقى الأصوات ؟

قد يكون ذلك حقاً فى كثير من الألحان العصرية التى يعجزها أن تعدو الأذن ، ولا تصل إلى الشعور ، فتبقى شيئاً مسموعا ينتهى أثره بانتهاء أدائه . وسبب ذلك أن كثيراً من ملحنى هذا العصر لا يراعون فى تواليفهم ما يتطلبه الشعور الأنسانى ولا يحسون فى موسيقاهم الذوق الفنى ، زعماً أنهم ما داموا متمشين مع القواعد الصحيحة للنظريات الموسيقية فألحانهم طيبة لا غبار عليها . وهذه حال ، أكثر ما يشعر بسوئها ذوو الاستعداد الموسيقى الموهوبون ، سيما من تهذب منهم تهذيباً موسيقيا .

أثبت التاريخ أن الناس ، فى بعض العصور والأجيال ، أخطأوا الحكم على موسيقى النوابغ من معاصريهم الموسيقيين ، ثم أظهرت الأيام فيما بعد فساد حكمهم فأكبروهم وضمنوا لهم بقاء الذكر وطيب الخلود . فهذا « شومان » حارب معاصروه مؤلفاته « السيمفونية » و « فاجنار » وقد وصمه الناس بالجهل الموسيقى ، و « ريشارد شتراوس » وقد جرده قومه من الاستعداد الموسيقى ، ثم دارت الأيام فاذا هم فى صدور أعلام هذا الفن ، وهامات أبطاله الخالدين .

ومن عجب أن يطوّع الغرور لأدعياء الموسيقى من المعاصرين ، كلما عيبوا وأزرى عليهم ، أنهم عباقرة لا يقوى جيلهم على تفهم موسيقاهم لأنها تعلو مداركهم ، متخذين ما أسلفناه من فساد حكم الناس ، فى بعض الأحيان ، على موسيقى النوابغ الخالدين ، سناداً لهم وتكئة يسترون بها ادعاءهم المفضوح — هؤلاء الأجناس المغرورة بلاء كل عصر وجيل .

قد تنجح بعض المقطوعات الموسيقية عديمة القيمة ، وقد تنتشر وتذاع فى الأوساط ، فلا يكون الفضل فى ذلك لما احتوته من فن جذاب ونغم يلفت النفوس ، إنما يرجع انتشارها بين الناس إلى مهارة الدعاية لها ، والضجة التى تقوم عادة حولها .

ليس من اليسير أن تهدى إلى الحق وسط هذه

الأعاصير ، وأن ترسم للناس طريق الأرشاد إلى تبينه ، فان الناس فى هذا العصر تتنازع مشاعرهم عوامل نفسية ، ومؤثرات كثيراً ما تتجافى بهم عن الصواب وتنبو بهم عن اتباعه . وليست صعوبة هذا الأمر مقصورة فى هواة الموسيقى ومحبيها ، بل قد تتعداها إلى محترفى هذا الفن أنفسهم .

هنا يقوم اعتراض جديد ، إذا كان الذوق الفنى يتغير إلى هذا الحد ، والفن يتطور تبعاً له على نحو ما نرى ، ويتمشى مع الذوق الأنسانى ويختلف باختلافه ، فكيف نعلل إذاً دوام استساغة القرون المتوالية لموسيقى النابغين من الأولين أمثال « باخ ، وموزار ، وبيتهوفن » وغيرهم ممن لا تزال موسيقاهم خالدة تفعل فى النفوس فى كل عصر كأنما هى قد وضعت خصيصاً لأهل هذا العصر .

هنا يتدخل التاريخ الموسيقى مجيباً على هذا الاعتراض ، فيضع لنا فى ذلك قاعدة لا تحيد عن الصواب وهى :

كل نتاج فنى يعمر طويلا وتتعاقب عليه السنون وهو لا يزال فتيا يسمو سامعيه فى كل عصر فهو نتاج صحيح قيم

ولنخرج من هذا البحث قليلا إلى سواه لنرى الأمر على ضوء آخر قد يكون أسهل إدراكا . ذلك أنه إذا قال لك أحد الناس إننى أفضل قراءة الروايات البوليسية على شعر بشار بن برد مثلا ، وأبى العتاهية ، وجرير وغيرهم من الأقدمين ، فأنك ، ولا ريب ، تحكم عليه بضعف ثقافته الأدبية . وتكون فى حكمك هذا محقاً يتفق معك فيه الناس قاطبة وما ذلك إلا لأن فن هؤلاء الشعراء عمّر طوال هذه القرون ولا يزال فتياً ، فهم أعلام فى كل عصر من العصور على اختلاف مذاهب الشعوب العربية وأذواقها . بل هناك من شعراء الشرق من اشترك الشرق والغرب فى تمجيدهم ، وتخليد فنهم ، أمثال « عمر الخيام » والفردوسى .

كما أن الشرق اشترك مع الغرب فى تمجيد الكثير من شعرائه أمثال شاكسبير ، وجيتا ، ودانتى ، وغيرهم ممن يعتبرون ملوك الفن فى سائر الأقطار وعند أهل مختلف اللغات .

مثل هذا الذى يفضل قراءة رواية بوليسية على قراءة أولئك الشعراء ، لا نجد عناء فى الحكم على ثقافته الأدبية وأنها ضئيلة لا تمكنه من استساغة الأدب العالى فتنحدر به إلى كل هين خفيف .

وكذلك الحال تماماً فى الموسيقى . قد يفضل لك أحد الناس أبسط الأهازيج (الطقاطيق) العصرية الممجوجة على الموسيقى القديمة القيمة أمثال ألحان عبده الحامولى وعثمان وغيرهما ، كما قد يفضل لك بعضهم ألحان الرقص الأوربى ، من طانجو ، وفوكستروت ، وكاريوكا على الموسيقى الكلاسيك ، موسيقى باخ وموزار وبيتهوفن . ويكون إعجابه بهذا النوع العصرى البسيط أبلغ بكثير من إعجابه بهذا النوع الفنى القديم ، وشعوره هذا طبيعى ، وحقيقى ، لا كلفة فيه ، ولا تصنع . مثل هذا لا يتهم بسوء النية وفساد القصد وإنما أصدق ما ينطبق عليه من الوصف أنه خارج عن دائرة الموسيقيين ، بعيد عن ذوى الاستعداد الموسيقى .

كذلك يسرى هذا الحكم تماما على الذين يرون فى الجراموفون وفى الراديو وفى غيرهما من آلات الموسيقى الميكانيكية ما يقوم تماما مقام المغنين أنفسهم ، يستغنى بها

الغناء كله عن سماع الموسيقيين عن قرب . قد يكون هذا الصنف من الناس ذوى قلوب طيبة وقد يكون خيِّراً ، إلا أن المحقق أن هؤلاء الناس ليسوا من الموسيقى فى شىء ، وإذا أردت التساهل معهم فى التعبير فقل إنهم من أسوأ محبي الموسيقى استعداداً

إذن لا يستوى الناس فى سماع الموسيقى ، وإن كان طريق السماع واحداً ، هو حاسة السمع . ذلك لأن الأحساس بالموسيقى لا يقف عند تأثر الأذن بوقع الأصوات فيها إنما يتوقف على إحساس المرء وشعوره . ولو أن الناس اتفقوا فى مشاعرهم ، كما يتفقون فى تلقيهم الأصوات بواسطة حاسة السمع التى هى فى الجميع سواء إذن لكان أثر الموسيقى فيهم واحداً . وليس أدل على ذلك من اتفاق جميع الناس على كراهية الحركات العنيفة التى قد نفاجأ بها أثناء مرور سيارة أو قاطرة أو دوى مدفع أو ما شاكل هذا ، ذلك لأننا جميعاً فى مثل هذه الأحوال نتفق فى السماع وفى الاحساس

وإذن فالتأثر بالموسيقى لا يُحَدُّ بسماع الأصوات بطريق الأذن ، بل هو متعلق كذلك بظاهرة أخرى ، تلك الظاهرة تتصل بعاملين أحدهما يمكن تفسيره وتعريفه ، ذلك هو المنطق الصحيح ، الذى يتوافر دائماً فى الموسيقى الصحيحة ، إذ الخطأ فى الموسيقى خطأ فى المنطق . والعامل الثانى لا يمكن تفسيره . وهو المتعلق بالشعور والأحساس ، والمحرك فى النفس لقواها المختلفة من السرور ، والحزن ، والخوف وغيرها مما لا يمكن تحديده ، أو معرفة كنهه ، وهذا الأخير هو سر الفنون الجميلة على الأطلاق والموسيقى بوجه خاص بل ذلك هو نعمة تلك الفنون على الناس ، إذ لو استطعنا إدراك كنه هذا التأثير ، وعرفنا كيف نحدده ونحصره ، وأدركنا سر ما تتركه فينا قطعة معينة من الشعور بالألم وأخرى من الشعور بالسرور ، إذن لقضى الأمر وتلاشت الفنون وتعين طريق التأليف . وأصبح محصوراً فى قواعد موضوعة ميكانيكية ، وتلاشت موهبة الأبداع ، تلك الموهبة الحرة التى لا يحدها شىء ولا يقف فى طريقها حائل .

كلوت بك والموسيقى

الطبيب العالم ، والجراح البارع الدكتور أ . ب . كلوت بك ، شغل وظيفة المفتش العام للمصلحة الطبية الملكية والعسكرية بالقطر المصرى ، وكان رئيساً لمجلس الصحة بمصر فى عهد رأس الاسرة العلوية مصلح مصر الأكبر محمد على باشا

كان ، فوق تضلعه فى علوم الطب ، عالماً مؤرخاً قديراً ، ألف كتابا قيما شاملا فى وصف مصر بعد أن أقام بين ربوعها خمسة عشر عاما ، تقصى فيها أحوال أهلها وعاداتهم وفتش طويلا عن استعدادهم وعبقريتهم ، وشهد كمتفرج كل ما أدخل فيها من المستحدثات

وقد تولى نقل ذلك الكتاب إلى اللغة العربية ، فى أسلوب جزل مبين ، الأستاذ الأكبر محمد مسعود بك ، فرأت « الموسيقى » أن تتحف قراءها بنبذة مما صوره ذلك العالم عن الموسيقى فى ذلك العصر ليتبينوا وجها من وجوه الحياة الفنية فيه

وما دمنا قد عرضنا لهذا الأمر فانا سنوالى التحدث عنه لغير كلوت بك من مؤرخى ذلك العصر حتى نستوفيه ، ونريح القراء من عناء البحث فيه .

الموسيقى العربية

يميل المصريون ميلا شديداً إلى الموسيقى ولكنهم يرون أنه مما لا يليق برجل الجد والعمل أن يخصص بعض وقته لدرسها والتدرب عليها . ولكنهم لميلهم الغريزى لها تراهم جميعاً من رجال ونساء وأطفال يتلهون بها فى أوقات فراغهم أو أثناء ممارستهم لأعمالهم وبلغ من شدة ميلهم اليها أنهم يعلمون فى المدارس ترتيل الآيات القرآنية بانغام محدودة وأوزان معينة

ومعلوم أن العرب تلقوا عن الأقدمين ما قرروه من القواعد والأساليب فى الموسيقى وزادوا عليه زيادة كبيرة ولم يطلقوا على هذا الفن اسماً من ألفاظ لغتهم بل احتفظوا للدلالة على أصله اليونانى بلفظ الموسيقى الذى ما برحوا يسمونه به حتى الآن

وقد لوحظ انهم أخذوا عن الهنود والفرس جملة من الاصطلاحات الفنية فى الموسيقى كما لوحظ ان بين الأغانى العامة فى مصر والأغانى الشائعة فى اسبانيا مشابهة فى كثير منها . ذلك لأن العرب احتلوا البلاد الاسبانية زمنا طويلا فكانت تلك الأغانى الشبيهة بالأغانى المصرية بعض ما تركوه من آثارهم قبل رحيلهم عنها . والعرب هم الذين اخترعوا الطبل والأرغن .

أما الموسيقى المصرية الحالية فلم تكن إلا فناً من الموسيقى العربية طرأ عليه الفساد . وهى تمتاز بتقسيم الصوت إلى أقسام والأقسام إلى أجزاء صغيرة ، كما تمتاز باختلاف مقامها عن مقام الموسيقى الافرنجية ، ولا سيما من جهة عدم وجود المفاتيح فيها بالمرة (لعله يعنى خلوها من تعدد الأصوات) . ومع هذا فان العرب يصمون تقسيمنا لمقام الصوت بوصمة النقص والعيب ويحللونه هم إلى أثلاث وأرباع وأثمان . وهذه المسافات من الصغر والدقة بحيث يتعذر على السمع تقديرها . ولدقة تدرج هذا التقسيم يتعذر بل يستحيل على الأوربيين تقليد الموسيقى

المصرية ، وإن يكن أهل البلاد يدركونها ويلتقطونها بسهولة تامة

والأوربيون إذا سمعوا الموسيقى العربية ، لا يشعرون بشيء غير ذلك الشعور الذي يبث في نفوسهم الحزن والشجو على أن اتصافها بهذا الوصف الخاص، مضافا اليه بساطة الأنغام التي تتألف من مقامات صغيرة العدد جداً ، للدلالة على بضعة أسطر من الغناء ، يعطيها في الغالب حلاوة تستهوى الأسماع . ومهما يكن من آراء الغربيين في محاسن الموسيقى العربية أو مقابحها ، فمن المجمع عليه الاعتراف بما في أصوات المؤذنين من خصائص الجمال والجلال . أثناء دعوتهم الناس من أعلى المآذن إلى أداء الصلاة .

أما المصريون فسريعو التأثر بأصوات المطربين منهم بالأغاني والأناشيد وهم يشجعونهم على الأحسان ويستفزونهم إلى الأجادة بما يوجهونه إليهم من عبارات الاستحسان والتحبيذ التي يعبرون بها عن شعورهم ، إذ يصيحون بلفظ الجلالة قائلين « الله » كلما بلغ الطرب بهم قصاراه ، فكأنهم يقصدون بايراد ذلك اللفظ المعنى الآتي مقدرا : « أحسنت أحسن الله اليك ! » أو : « صوتك رخيم حفظ الله صوتك ! »

استعداد المصريين لسماع الموسيقى

يميل المصريون إلى سماع الموسيقى منذ قديم الزمان ، وما برح هذا الاستعداد الفطرى باقياً فيهم حتى الآن ، فانسجام الأنغام واتزانها وضبط قوافيها سليقة فيهم ، حتى أنك ترى الناس إذا أرادوا التعاون على أداء عمل ، قاموا به على أحسن ما يراد بفضل ذلك الاستعداد الفطرى الذي ينظم حركاتهم أثناء عملهم فيعاونهم نظامهم على أدائه مع الأتقان والسرعة ، ويتمكنون في الأعمال التي يستدعى أداؤها اشتراك الأيدى العاملة اشتراكا مقرونا بالأجماع المنظم ، من الحصول على هذا الأجماع بالتغنى بصوت واحد .

ولبعض الصناعات عندهم أغان خاصة يقصد بالتغنى بها التعاون على إنجازها بالسرعة والدقة . فللراكبية أغانيهم وأناشيدهم التي إذا تغنوا بها وأنشدوها مهدت لهم القيام بمهمة جر المراكب بالليان في الأوقات التي لا تكون فيها الرياح موافقة ، وللسقايين من هذه الأغاني والأناشيد ما يساعدهم على ملء قربهم بالماء وحملها وتفريغها . وهكذا بالنسبة لكل صنعة وحرفة ، وإذا تذكرنا أن بعض شعراء الأعصر القديمة مثل (إيشيل) و (مارسيال) و (أوفيدس) قد استرسلوا في وصف محاسن الأغاني النيلية ، استطعنا أن نسلم ، على سبيل الترجيح ، بأن الأغاني التي ما برح نوتية نهر النيل يتغنون بها أثناء تسييرهم السفن فيه ، هي عين الأغاني التي كانت ضفتاه ترجّعان صداها قبل بضعة ألوف من السنين ، ولكل طبقة من الأمة أغانيها الخاصة بها . أما أغاني طبقة العلماء فتستروح منها رائحة الجد والوقار والشدة ، لأن أغاني الغرام وأناشيد الحب والهيام لا توافق بالطبع أمزجتهم ولا تتفق مع هيبتهم وكرامة مركزهم .

الآلات الموسيقية عند المصريين

لدى المصريين آلات موسيقية كثيرة خاصة بهم هي من أبسط ما عرف من الآلات وأوفقها للحالة الفطرية ، نذكر منها الطبل البلدى وهو من النحاس ويشبه المرجل (الدست) غطيت فتحته بالرق ، والنقاقير وتستعمل في الموكب ، والكاسات وتستعمل فيها أيضا ، ثم الصنوج (الساجات) وهى أشبه شيء بكاسات صغيرة من النحاس توقع الراقصات عليها حركات رقصهن ، والدف ، الطار ، ويشبه طبل البشكنس ، والدربكة وهى شكل مخروطى الشكل ينتهى بأنبوبة مجوفة . وتمسك بأحدى اليدين بينما تدق اليد الأخرى على الرق الممدودة فوق فتحتها ، وبالجملة

فشكلها يشبه شكل القمع الكبير ، وهى كثيرة الشيوع فى القطر المصرى ، والمصريون يستخرجون منها أصوات مقبولة فى السمع ويمزجون أنغامها مزجا غريبا .

ومن آلاتهم الموسيقية الهوائية الناى والصفارة والزمارة التى يميل نوتية النيل إلى الزمر بها .

أما الآلات الوترية فأبسطها تلك الآلة ذات الوتر الواحد المعروفة بالربابة ، وهى التى يوقع المحدثون والشعراء عليها أنغامهم أثناء روايتهم للقصص . والربابة آلة جديرة بالذكر فانها عبارة عن كمنجة لا تجويف لها يستخرج المصريون منها أنغاما شجية يخيل لسامعها أنها أصوات بشرية ، واستخراج الأصوات منها بواسطة القوس . والآلات الأخرى التى من هذا القبيل هى الكمنجة وهى ذات وترين يتألف كلاهما من أكثر من خمسين شعرة من شعر الخيل منضمة إلى بعضها ، إذ أن تجويفها عبارة عن ثلاثة أرباع جوزة هند مثقوبة بثقوب صغيرة ، والقيثارة الحبشية وتشبه العود القديم ، والقانون ، والعود وهو قيثارة ذات سبعة أوتار تهتز بفعل ريشة تمسك باليد .

المغنون المصريون

المغنون الذين صناعتهم الغناء يسمون بالآلاتية ، مفرده آلاتى ، وتتألف منهم فى مصر طبقة محتقرة فاسدة الأخلاق ، إذا جيء بهم إلى أحد منازل الخاصة تقاضوا أجراً لا يتجاوز ما يعدل ثلاثة فرنكات إلى أربعة عن الليلة الواحدة ، والمدعوون لسماعهم يغدقون عليهم عادة ، من محض كرمهم ، شيئاً من المال يضاف إلى تلك الأجرة الزهيدة ، وتقدم إليهم أثناء الغناء المشروبات الخمرية كالعرق وغيره وهم يفرطون فى شربها إذ يحدث أحيانا وقد لعبت الخمر بعقولهم أن يفقدوا رشدهم ويسقطوا على الأرض .

وفى مصر مغنيات يسمين بالعوالم ، مفرده عالمة ، وهى كلمة أطلقها الأوربيون على جميع الراقصات من غير تمييز ولا استثناء ، مع أنه ليس فى هذا الأطلاق شيء من الصواب . ويقدر المصريون كثيراً مهارة العوالم وحذقهن فى صناعتهن ، واعتاد نساء الأغنياء أن يأتين بهن إلى داخل حرمهن ليسمعوهن أغانيهن المقترنة بدقات الطار والدربكة ، بينا يكون رب المنزل وأصدقاؤه من المدعوين مجتمعين بصحن الدار ليشنفوا أسماعهم بتلك الأنغام ، والعوالم الشهيرات بالحذق والبراعة فى صناعتهن تدفع لهن الأجور العالية وتقدم الهدايا النفيسة .

وأغانى العوالم شديدة التشابه والتجانس لاتلبث الأذن أن تمل لهذا السبب سماعها ، ومن هذا الوجه لامحل للمقارنة بينهن ومغنياتنا اللائى يمتزن برخامة الصوت ونعومته ورنينه . ومن المغنين من لا خلاف فى جمال أصواتهم وحسنها ، وهم يتوخون من مقامات الصوت ، الجهير الكروانى وبالجملة الأصوات الحادة ، حتى تراهم وقد انتفخت أوداجهم لهذا الغرض وتكلفوا ما فوق طاقتهم للمحافظة على المقامات العالية من الصوت أطول ما استطاعوا من الزمن ، وهيئتهم فى هذه الحالة لمن أغرب ما تقع عليه الابصار ، لأنهم عقب هذا الانتفاخ يطرقون برؤوسهم ويضعون أصابعهم فى آذانهم ويحيطونها بتجويف كفوفهم ويخرجون الأصوات من حلوقهم بأقصى مجهودهم .

الموسيقى الاوربية فى الجيش المصرى

لما تم تنظم الجيش المصرى وكانت الحكومة المصرية تعلم أن لكل أورطة فى الجيوش الأوربية موسيقى خاصة بها ، أرادت هذه الحكومة أن لا تكون من هذه الجهة دون غيرها من حكومات الغرب فاستدعت إلى مصر طائفة من الموسيقيين الفرنسيين عهدت رياستها إلى مؤلف حاذق

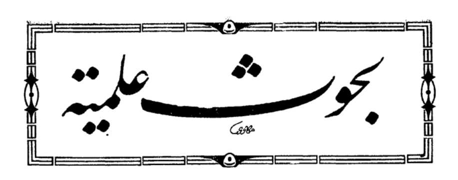
من مشاهير المؤلفين الأسبانيين فى الفنون الموسيقية ، فأنشأ هذا الأستاذ ببلدة الخانقاه ، حيث كان ميدان تعليم الجيش وأركان الحرب ، معهداً للموسيقى ، جمع بين جدرانه مائتى تلميذ ، فتعلم هؤلاء الطلبة الموسيقى الأوربية الصوتية ، وتدربوا على الضرب بآلاتنا ، وكما أنهم استعاروا منا آلاتنا الموسيقية ، كذلك أخذوا عنا أدوارنا الحربية وأغانينا العسكرية .

وفى هذا المقام لا يسعنى إلا الاعتراف بأننى بالرغم من سرورى واغتباطى لسماع أنغامنا الوطنية وأناشيدنا العسكرية ترددها الأجواء على مقتضى إيقاع تلك الأنغام والأناشيد ، إلى غايات الفوز والفخار فى المكان الذى سار أبطالنا فيه قبل ثلاثين عاما ، لم أشعر قط بمثل ذلك الاغتباط والسرور لمناسبة استعارة المصريين لها منا ، ونقلهم إياها عنا من غير تحوير ولا تبديل ، فان موسيقانا لا تؤثر بالمرة فى المصريين ، حتى أن أنشودة المارسيليز الوطنية التى يعرفونها من قبل ويميزونها على غيرها من الأناشيد الفرنسية ويسمونها بأنشودة بونابرته لا تهز وتراً واحدا من أوتار أفئدتهم ، ولا تنشرح لها صدورهم ، ولا تميل إلى التقاطها أسماعهم ، دع أن مطالبة المصريين باستعمال آلاتنا الموسيقية والتغنى بأناشيدها الخاصة لم يتوافر معه الغرض المطلوب من الموسيقى العسكرية فأن حكومات أوربا لما أنشأت كل منها موسيقاها العسكرية كانت لا ترمى إلا إلى غرض واحد وهو التأثير فى العساكر بقوة تبث فيهم النشاط والحماس والهمة .

ولا مشاحة فى أن الموسيقى لغة ، ولغة فصيحة تؤثر فى مجاميع الناس وطوائفهم تأثيرا عظيما ، ولكن إرغام المصريين على سماع أدوارنا الموسيقية وأدائها بآلات غير التى ألفوها قد أوقع الذين أرادوا هذا الأصلاح المعكوس وقاموا به ، فى عين الخطأ الذى وقع فيه من يريد تحريك شعب بارغامه على حفظ عبارات فصيحة فخمة بلغة لا يفهمونها لأنها غير لغتهم . وعلى هذا فالمصريون الذين يغمى عليهم سرورا إذا سمعوا أغانى المغنين والآلاتية منهم ، وهى على ما عرفت من التجانس والتشابه الباعثين على الملل لا يشعرون حين سماعهم الآلات والأدوار الموسيقية إلا بالملل وانحراف المزاج وإذا كان من الآلات الأوربية ما يلتذون بسماعه وتحسن فى نظرهم رؤيته فهو الطبل الكبير ، أما الآلات الأخرى فأصواتها فى حكمهم خليط لا يستحق الاهتمام والاعتبار .

وكان الواجب والصواب فى آن واحد ، أن يستدعى إلى مصر فريق من الفنانين فى الموسيقى القادرين على إدراك مغازى الموسيقى العربية وعبقريتها ليركبوا منها موسيقى خاصة يكون للآلات الموسيقية الوطنية نصيب من مجموعة آلاتها . وبهذه الوسيلة كان يمكن التأثير فى نفوس الجنود المصريين تأثيرا موسيقياً لا ريب فيه .

وبدهى أنه ما كان لموسيقانا أن تجد بين أناس لا يهتمون بها ، ولا يخفق لهم قلب عند سماعها ، أن تؤدى أداء حسنا بمعرفتهم ، فلم يكن من الغريب إذن أن تقرر الحكومة ما قررته من إلغاء معهد الخانقاه الموسيقى ، الذى كان ، بالرغم من الموانع والصعوبات السالفة ، ينشىء عدداً لا بأس به من الموسيقيين الأكفاء القادرين ، وقد استعاضوا عنه بأن جعلوا فى كل أورطة من الجيش معلماً أوربياً للموسيقى ، ولكن ما كان بميسور لمعلم واحد أن يحرز ذهنه نظرية الآلات المراد استعمالها جميعاً ولا طريقة استخراج الأصوات منها ، لذا كان متعذراً على الموسيقى العسكرية المصرية أن تجارى الموسيقى الأوربية ، ولو ترك المصريون وشأنهم فى تطبيق الموسيقى الأوربية ، على حاجاتهم لتطرق إليها الفساد والاختلال بلا ريب .



صوت الخصيان

وإذ عالجنا ، فيما سلف ، الكلام عن الصوت الأنسانى فى شتى مراحل الحياة ، ومبلغ نمائه أو ضعفه فى مختلف الأدوار التى يمر بها الأنسان فوصفنا صوت الرضيع ، فصوت الطفل ، فدور البلوغ ، فدور الشباب ، فالصوت فى دور الشيخوخة ، فأننا ، استكمالا للبحث ، نعالج الكلام عن الصوت الأنسانى فى دورٍ وإن لم يشترك فيه الناس جميعا ، فأن فئة كبيرة منهم ساهمت فيه وكان لها فى التاريخ الموسيقى شأن أى شأن ، تلك هى « فئة الخصيان » .

لقد ظهر لنا أثر الجهاز التناسلى فى الصوت ، وتجلى هذا الأثر فى حالتين: أولاهما نماء الصوت وقوته فى دور البلوغ ، وثانيتهما ضعفه فى دور الشيخوخة ، وارتباط أثر هاتين الحالتين بقوة الجهاز التناسلى وضعفه .

واليوم تقوم على ذلك حجة ثالثة يظهرها بحثنا عن « صوت الخصيان » .

كان من عادات بعض الأمم ، التى كان حظها من المدنية قليلا أو يكاد يكون معدوما ، قطع غدد أعضاء التناسل وإزالتها من البدن حتى يحرم صاحبها استعمال وظائفها الطبيعية ويمكن استخدامه حينئذ فى خدمة السيدات بطمأنينة . كذلك وجدت تلك العادة فى الممالك القديمة كعقوبة تحل بأسرى الحروب والمغلوبين على أمرهم . وكذلك وجد فى الممالك الأسيوية أمم حتمت عليها دياناتها نزع تلك الغدد . بل لقد كانت كهنة الآلهة « ديانا » إلهة الجمال عند اليونان ، يستخدمون الخصيان فى خدمتها . وبرغم ما وجه من الاستهجان لهذه العادة القبيحة فى كل العصور فانه لم يستطع التغلب عليها ، وقد ذاعت فى دولة الرومان حتى اضطرت قياصرتها ، أمثال قيصر وقسطنطين الأكبر إلى إصدار تشريع بتحريمها وسن عقوبة لمن يأتيها .

وقد تسربت هذه العادة فى الأمم حتى بلغت العصور الحديثة فظهرت حتى فى أكثر الممالك رقياً ومدنية .

وإننا لنرى فى إيطاليا فى القرن الثامن عشر أكثر من ٤٠٠٠ طفل تنزع لهم تلك الغدد ، غير أن السبب الذى حدا بايطاليا إلى ذلك مخالف لما أسلفنا ذكره عند الممالك القديمة أو الأمم غير المتحضرة ، ذلك بأن إيطاليا قصدت إلى الانتفاع بأصوات هؤلاء الخصيان واستخدامهم فى التراتيل الكنسية والغناء فى الأوبرا نظراً لما كانت تمتاز به أصواتهم من المميزات التى سنوضحها فيما يلى :

متى أزيلت غدد أعضاء التناسل فى سن الطفولة لا ينمو الجسم نموه الطبيعى ، بل تنمو الأطراف ويبقى الجسم جسم طفل . وإن أصدق وصف له فى هذه الحال أنه يصير « طفلا عجوزا » فلا تنبت له لحية ، ولا تظهر فيه أى مميزات الرجل . وكذلك الحال فى صوته فأنه

يبقى صوت طفل ، والحقيقة أنه يتغير قليلا فيصير صوتا غريباً لا هو بصوت الطفل ، ولا بصوت الرجل ، ولا بصوت المرأة وإن كان إلى هذا الأخير أقرب . وأكثر من اشتهر بالغناء من تلك الطائفة كانوا من صوت « السوبرانو » وهو الصوت الحاد من أصوات النساء .

وسبب عدم نمو صوت الأطفال الذين تنزع غددهم التناسلية هو عجز نمو حناجرهم نمواً يبلغ نمو حناجر الرجال ، بل تبقى غضارفها رقيقة لينة كما كانت عليه فى حالة الطفولة .

إلا أن صوت الخصيان يكون ذا استعداد خاص للتهذيب والتربية الفنية . وهو صوت حلو ممتاز ، يجمع بين رقة صوت الطفولة ، وقوة الصوت وشدته بسبب نماء صدر الرجل ورئتيه . ومن أجل ذلك استخدمتهم الكنيسة فى أوربا ، سيما فى إيطاليا . وفضلت أصواتهم على أصوات النساء والأطفال الذين هم فى طبقتهم فضلا عن أن الرجال أحفظ من الأطفال لقدسية الكنيسة وما يرتل فيها .

وبلغت شهرة أصوات الخصيان أوجها فى القرن السابع عشر والثامن عشر . بل إنا لندهش من شديد إعجاب كتَّاب ذلك العصر فى وصفهم هذه الأصوات وحلاوتها بما ينهض حجة لأيطاليا ويقوم عذرا لها من استعمال هذه العادة . ومن أولئك الكتاب من يحدثنا بأن الجماهير كانوا يستقبلون أولئك المغنين بهتافات عالية فيها التورية والرضاء عن تلك العادة فيهتفون « Obenedetto Il Coltello » ومعناه « يبارك الله فى السكين » . وإنهم ليبالغون فى « حلاوة » صوت هؤلاء الناس ويقولون إنه محال أن يتخيل الأنسان سحر هذا الصوت إذا لم يسعده الحظ بسماعه فعلا . وكان الخصيان من المغنين يتقاضون أجوراً باهظة ، وقد ينهض هذا دليلا آخر على الارتياح لقبول هذه العادة . وأكبر من اشتهر إيطاليا بالغناء من أعلام تلك الفئة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر « لوريتو فيكتور Loreto Vittori » و « فاريناللى Farinelli » و « كفاريللى Caffarelli » و « مارشيزى Marchesi » و « فيلوتى Vellutti » الذى عاش حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر « مات عام ١٨٦١ » . ولا يزال بين المغنين فى إيطاليا خصيان إلى اليوم .

على أن استخدام الخصيان فى الغناء لم يكن مقصوراً على العصور الحديثة ، وما كان منشؤه أوربا ، إنما وجد فى الشرق قديماً ، سيما عند الفرس والبيزنطيين .

بل لقد كان احتراف الغناء فى العصر الجاهلى مقصوراً على طبقة القيان من المطربات ، وظل كذلك حتى أول عهد الدولة الأموية حيث أخذ الغلمان والمخنثون يتعاطون الغناء ويحترفونه وأحسب أن العرب قد حاكوا الفرس والبيزنطيين فى هذا . حتى لقد كان المغنون فى ذلك العصر يتشبهون بالنساء فى كثير من عاداتهن وأطوارهن .

وأول من اشتهر من هؤلاء المخنثين « طويس » ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل فى الأيقاع وكان لا يضرب بالعود وإنما كان ينقر بالدف « ويسمى بالمربع لتربيعه فى الشكل » . كذلك اشتهر من معاصريه من المخنثين « الدلال » و « هيت أو هتب » .

ذلك فيما يختص بالخصيان من الرجال ، أما النساء فقد أظهرت التجاريب أن إزالة الغدد التناسلية فيهن لا يكون لها ما رأيناه فى الرجال من الأثر . وتعليل ذلك أنه لا يقع فى الأحوال الطبيعية تغيير كبير فى صوت الأنثى عند بلوغها ، وإذن فليس هناك أى أثر يحدثه نزع غدد أعضائها التناسلية ، فانه لا يكاد يوجد بين صوت الطفلة والمرأة فارق كالذى يوجد بين صوت الطفل والرجل .



حول لحن شدّ عربان

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

يسرنى أن يناقشنى حضرات قراء هذه المجلة ما أكتبه من أبحاث فى المقامات فقد اعترى الألحان العربية كثير من التغيير والتبديل أوشك أن يودى بمعالمها فوصلت إلى أيدينا مشوهة ممسوخة . ولما كان رائدنا الأخلاص للفن ذاته فواجبنا التعاون للوصول إلى الحقائق فنتبعها ونسير عليها ونقضى بذلك على غائلة الفوضى التى تكاد تكتسح الموسيقى العربية . . . والحقيقة بنت البحث

***

وجّه إلىّ حضرة الفاضل الغيور عبد الحميد رفعت شيحة أفندى من رأس التين بالاسكندرية بعض ملاحظات على ما كتبته بالعدد التاسع من هذه المجلة عن لحن شد عربان سأذكرها بنصها وأجيب عليها فيما يلى :

***

(١) قال ـ بعد الديباجة :

« اسم هذا اللحن وإن كان ينطقه الأتراك (شد عربان) وينطق فى مصر (شط عربان) إلا أنه يكتب (شت عربان) كما هو مدوّن فى جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية التركية . وكلمة (شت) معناها تصوير »

***

ورداً على ذلك أقول :

هذا اللحن عربى الأصل ويتكوّن اسمه من لفظتين : (شدّ) مصدر شد يشد من باب ضرب بمعنى قوى . و (عربان) بالضم وهو العربون أو مقدمة البيع والشراء ونونه أصلية ، وفى الحديث نهى عن بيع العربان وتفسيره لا تبع ما ليس عندك لما فيه من الغرر . و (شد عربان) معناها تعزيز العربون أو تقوية المقدمة . وكلمة (شد) بالدال واردة فى التعابير الموسيقية العربية القديمة ويصطلح بها على التقوية بالغماز الأعلى . ومن ذلك تسميتهم نغمة جواب البوسليك (بحسينى شد) بمعنى غماز الحسينى الأعلى . ومن ذلك نعرف سبب تسمية

اللحن (بشد عربان) لأن ذا الأربع الأعلى منه (شد) أى غماز لذى الأربع الأسفل وهو مقدمة اللحن أو صدره

قد ورد ذكر هذا اللحن فى الرسالة الشهابية مكتوبا بالدال والرسالة مطبوعة عام ١٢٤٦ هجرية وليس هناك من المطبوعات التركية ما هو أقدم من ذلك ومدوّن فيه اسم اللحن بالتاء حتى نشك فى عروبته وننسبه إلى الأتراك

اللحن عربى ، وعربى صميم ، وقد أخذه الأتراك عن العرب ولم يتداول بينهم إلا بعد تعديله ومسخه جسما واسما . ولهذا أدخل بعضهم على اسمه كلمة (شت) بمعنى تصوير ، والتصوير لم يكن معروفاً عند العرب بل هو من ابتكار المستحدثين

على أن الذين أدخلوا كلمة (شت) ضمن اسم اللحن كانوا مخطئين ، لأن كلمة (عربان) عند الأتراك يقابلها (عرباء) عند العرب « فشت عربان » معناها « تصوير لحن العرباء » وهى تسمية لا تنطبق على اللحن ويجب ان نرمى بها عرض الحائط

والحقيقة أن الأتراك أنفسهم فى لبس من اسم هذا اللحن ، ولم يجمعوا فى « جميع الكتب والمؤلفات الموسيقية التركية » كما يقول حضرته على كتابته بالتاء ، فهناك من مطبوعاتهم من يكتبها بالدال ومنها من يكتبها بالتاء أو الطاء ومنها - ما هو أدهى وأمر - من يكتبها « شطر عربان » . . !!

***

(٢) استعرض - ما ذكرناه عن اللحن ثم قال :

« ولكن الحقيقة ان هذا اللحن لم يفقد الأرباع الشرقية عند الأتراك أنفسهم فهم يستعملونه هكذا « يبدأ اللحن من الحجاز للنوى أو من النوى مباشرة ثم يعمل بطريقة مقام النواثر فى الطبقة العليا ومن بردة النوى يصير التسليم بطريقة مقام كردى مع استعمال بردة العراق بدلا من بردة العجم عشيران (قرار العجم) ويكون الركوز أخيراً على اليكاه »

« ولو راجعتم حضرتكم بشرف شت عربان جميل بك وسماعى شت عربان جميل بك وغيرهما من المعزوفات التركية لوجدتم هذه الشروط التى ذكرتها لحضرتكم متوفرة ومراعاة بعناية

« وإن اتصالى الوثيق ببعض أقطاب الموسيقى الأتراك سهل لى مهمة التحقق من صحة ما أوردته لحضرتكم ، فقط ان الأتراك لم يهتموا بتمييز العراق من الكوشت فى التدوين كما يفعلون فى لحن الراست وغيره . . . وهم يبررون هذا الخطأ الشائع عندهم فى التدوين بان المفروض فى العازف أن يكون ملماً بالمقامات الموسيقية ... ولو ان هذه الفكرة غير صحيحة ... وليست كافية

« ويلاحظ انهم يدونون الشت عربان هكذا :

« ومن هذا نستنتج أن فى لحن الشت عربان يستعمل العراق بدلا من الكوشت ، وعلى ذلك فان اللحن لا يزال يحتفظ ببعض الأرباع الشرقية عند الأتراك أنفسهم »

***

ورداً على ذلك أقول :

أولا - الأجراء لا دخل له فى تكوين اللحن

ثانيا - آفة العلم رواته . ونحن نحارب فى الموسيقى

كل دراسة بالسماع . وما يقول حضرته من الأجراء لم يلتزمه كل المؤلفين الأتراك ، فهناك كثير من المعزوفات والبشارف و « اللونجات » لم يلتزم فيها هذا . فهل لحضرته أن يرشدنا إلى مصدر هذا الأجراء حتى نأخذ منه على قدر مكانته الفنية

ثالثا – إن صح ما يزعم حضرته أن جميل بك اختط لنفسه هذا الأجراء أو التزمه – كازوم ما لا يلزم – فى بشرفه وسماعيه ، فغيرهما من المعزوفات التركية لم تلتزم ذلك ،

رابعا – اتهام الأتراك بعدم الاهتمام بتمييز العراق من الكوشت فى التدوين نترك الدفاع عنه لحضرات أقطاب الموسيقى المتصلين بحضرته . وما هو إلا محاولة للتحاجى

خامسا – لنبحث فى هل العراق ضمن نغمات شد عربان أم لا

ا – « شد عربان . وهذا فى الحقيقة لحن الحجاز مكرراً من ديوانين » ألفاظ الرسالة الشهابية – وكلمة ديوان هنا يقصد بها ذو الأربع

ولو استبدلنا الكوشت بالعراق لفسد الحجاز الأول

ب – الحجازان المكونان منهما اللحن يجب أن تكون نغماتهما متوازية ، بينهما بعد غماز ، وهذا هو سبب تسمية اللحن بشد عربان كما ذكرنا آنفاً ، ولو استبدلنا الكوشت بالعراق لوجب استبدال الحجاز بنيم حجاز . وهذا غير موجود .

ج – شخصية اللحن تقوم على إظهار النواثر ، والعراق غير داخل فى تكوينه

د – اللحن المقدم للمؤتمر من البارون دى ارلنجير واللحن المقدم من المعهد « الأول صفحة ١٨٤ من كتاب المؤتمر والثانى صفحة ١٩٨ منه » لا أثر للعراق فيهما ولا ملاحظة للجنة المقامات التى كان يرأسها المرحوم رؤوف يكتا بك عليهما « صفحة ١٤٠ و ١٤١ من كتاب المؤتمر »

ه – التدوين الذى تعجب منه حضرته صحيح لا عيب فيه إلا اختلاف الطبقة ، ولا مبرر لتخطئته .

***

(٣) ثم قال – وفقه الله ،

« ويسرنى أن ألفت نظر حضرتكم إلى ان اللحن لا يعادل الحجازكار مصوراً على اليكاه مطلقاً ... لأن للحجازكار طريقة أخرى مخالفة خلافا بيناً ، إذ لا يغيب على حضرتكم أنه يجرى باظهار لحن النكريز مصوراً على الجهاركاه ويكون التسليم بباقى درجات اللحن الأصلية وهو الجهاركاه ،

***

ورداً على ذلك نقول :

أما وقد أثبتنا أن لا عراق فى اللحن فقد أصبح مطابقا فى تكوينه للحن الحجازكار المصور على اليكاه تماما ، ولا تختلف أبعاد درجاته عنه فى شىء مطلقاً . ومن الخلط البين أن نعتقد أن اختلاف الأجراء له دخل فى مركز النغمات التكوينية

فلحن شد عربان مطابق للحن الحجازكار المصور على اليكاه ، ويختلفان فى الطريقة أو الهواء أو الطابع أو الاجراء أو ... أو ... كما تشاء

***

(٤) وقد بنى حضرته على زعم وجود العراق قصوراً فقال :

« والشت عربان بما ظهر من وجود الأرباع الشرقية لا يعادله أى لحن من الألحان الغربية »

***

وقد انتهى العراك على العراق فأصبح اللحن أفرنجياً

***

(٥) ثم قال : معترضاً على طريقة تدوين اللحن :

« لاحظت عند تدوين حضرتكم للحن أن كتبتموه هكذا :

مع أنى أعلم انه ما دامت السى ليست بيمول فى أساس القطعة فلا يصح كتابتها فى المفتاح ثم وضع علامة بيكار أمامها كلما صادفتنا فى القطعة »

***

ونجيب على ذلك بما يأتى :
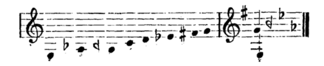
معلوم أن هناك ثلاثة أنواع من الدواوين الصغيرة «المينور» وهى (١) طبيعية « ناتوريل » (٢) انسجامية « هارمونيك » (٣) غنائية « ميلوديك »

ومن النوع الأول تؤخذ دلائل المقامات « الأرماتورية » وما يلتزمه النوع الثانى من وجود حساس دائم فى الصعود والهبوط يُغَيَّر فى جميع سير القطعة بعلامات عارضة . ويجرى مثل ذلك فى التزام تغيير ذى الأربع الأعلى فى الصعود فقط من رفع للحساس وفوق الأوسط فى النوع الثالث « الميلوديك » باستعمال العلامات العارضة أيضاً مع عدم حذف علامات الرفع أو الخفض « البيمول أو الديز » التكوينية من دليل المقام « الأرماتورية »

***

(٦) وقد أراد حضرته أن يصلح هذا التدوين الذى زعم خطأه فقال :

« ولذا فانى أرى أن تدوين اللحن يكون هكذا :



سنغض الطرف عن الـ « سى » المخفضة ربعاً وصحتها بدون تخفيض مطلقاً . وأما وضع الـ « فا » ديز فى المفتاح مع انتهاء اللحن على الـ « صول » فيدل على ان اللحن من نوع « الماجير » أى من فصيلة الماهور ، وهذا خطأ ، لأنه من فصيلة الحجاز أو البياتى ذى الحساس أى من نوع « المينور »

بقيت نقطة بحث هل هو لحن (صول مينور) أو (دو مينور) وينتهى على الثابت أو الغماز . وهذه توضحها شخصية اللحن وهى اظهار النواثر وتقضى باعتباره (دو مينور) ودليل مقامه (الأرماتوريه) يحوى ثلاثة بيمولات

***

(٧) واختتم حضرته بتذكيرنا ببقية ألحان اليكاه فقال :

« أما وقد ذكرتم حضرتكم ملخص ألحان اليكاه فانى أذكركم بهذه الألحان : كلزار . طرز جديد . رامش جان . لاله رخ . دلربا . غنجة رعناء . عنبر افشان . مجلس افروز . سلطانى نوى . عربان . شوق دل ... الخ راجياً أن تتناولوها بالدرس بما عرف عنكم من الدقة وبعد النظر حتى تكونوا قد لخصتم بذلك الألحان التى تقر على اليكاه كلها »

***

العفو ياسيدى . ليس فى وسع أى انسان أن يستقصى جميع الألحان . ومؤتمر الموسيقى بما حوى من ممثلى الممالك والأمم المختلفة لم يذكر أو يستعرض من ألحان اليكاه سوى أربعة فما بالك بفرد ضعيف مثلى

ولا يفوتكم أننى أكتب فى مجلة ولست أدوّن قاموساً محيطا أو موسوعة للألحان حتى أتعقب أكبر عدد ممكن منها بل يكفى التنويه فى هذا المجال بذكر الأشهر فالأشهر . والسلام .

الملوك الموسيقيون

فردريك الأكبر

حياته الفنية فى ولاية عهده

الموسيقى أشرف ما تطالبنا بتعلمه العصور القديمة والحديثة
« فريدريك الأكبر »

مات فريدريك الأول ، جد فريدريك الأكبر ، فى اليوم الثانى من شهر مايو سنة ١٧١٣ فورث ملكه ولده غليوم الأول . كان ملكا حديد العزم ، صُلب الحزم ، فى قسوة وغلاظة ، لا يرحم التراخى فى حقوق البلاد . ساس قصر هوهنزلرن وأدار شئونه بيد باطشة ، محت جو الموسيقى من أرجائه ونواحيه ، فطرد أعضاء الفرقة التى كانت لأبيه ، وكانوا أربعة وعشرين عازفا بآلات النفخ ، وغدا البلاط البروسى خلواً من الموسيقى والأغانى حتى قال الناس بعد أن شهدوا تحول القصر إلى ذلك السكون « إنه قد مات » فهل كان الملك غليوم الأول « والد فريدريك الأكبر » يبغض الموسيقى ولا يميل إليها ؟ كلا ، لقد كان يحبها ، مشغوفا بسماع ألحان وأوبرات الموسيقار المعروف « هندل *Haendel* » ، ولكنه كان مثقلا بتكاليف المملكة فأصارته حاد الطبع ، عصبى المزاج ، وكم صارح خلصاءه أن العرش حمل ثقيل ينوء به الملوك المخلصون .

وجه ذلك الملك الجبار همه للجيش ليجعل ألمانيا بلداً عسكرياً رهيبا ، وكان يرى من السَّرَف وتجاوز الاعتدال أن يخصص بعض المال للأنفاق على دار للأوبرا خاصة بقصره ، كما كان يفعل والده ، وليس من القَصْد أن يستبقى فرقة موسيقية ولو قليلة العدد . وقد حمله هذا الاقتصاد على أن يقابل ضيوفه من ملوك الدول الأخرى ، دون أن يسمعهم نغمة ما فى قصره على غير ما كان مألوفا ؛ وهنا يحق أن يتساءل : إذن من أين ورث فريدريك الأكبر ، وإخوته العشرة تلك المواهب الموسيقية النادرة التى ظهرت فيهم جميعا ؟

لقد ورثوها عن والدتهم ، وعن جدهم وجدتهم « صوفيا شارلوت » التى كانت تحيى فى قصرها كثيراً من الحفلات الموسيقية ، والتى شيدت بالقصر فى عهد زوجها « فريدريك الأول » داراً للأوبرا ، أحالها غليوم الأول فى عهده إلى مخزن للمهمات الحربية .

والعجيب أن غليوم الأول رغم عدم اهتمامه بأمر الموسيقى فى قصره لم يحرم أولاده تعلمها ، ولم تزعجه كثرة مرانهم ومداومتهم عليها إلا ولى عهده « فريدريك » فقد ضغط الوالد على ميله الموسيقى ، وحاربه بكل ما أوتى من وسائل العنف والشدة ، ذلك بأنه رأى ولده مشغوفا بالعزف بالصفارة ، والتبصر فى الأدب الفرنسى ، والتأمل فى شعره ، فخشى أن تضيّع عليه هذه الفنون كثيراً مما يجب أن يتقنه من الفنون الحربية ، مع أن والده نفسه هو الذى أمر ، بادئ الرأى ، بتلقينه فن الموسيقى

فبدأ فريدريك بتعلم البيانو وهو فى السابعة من عمره ، وكان والده يُهدِى إليه فى الأعياد بعض القطع الموسيقية وقد ظل فريدريك طوال حياته يوقع بآلة البيانو من الآونة بعد الآونة غير أنها لم تكن آلته المحبوبة .

ولقد تصادف أن زار فريدريك سنة ١٧٢٨ مدينة درسدن فشاهد فيها ، لأول مرة ، مسرحاً كبيراً كانت الفرقة الموسيقية التى تعمل فيه أشهر فرقة فى كل أوربا فأثرت فيه الموسيقى فى تلك الليلة تأثيراً عميقاً لازمه طوال حياته . وقد تعرف هناك إلى الأستاذ « كوانز Quanz » أمهر موقع بالصفارة « الفلوت » فى ذلك الوقت ، فاعتزم فريدريك أن يكون تلميذه ، وأن يتعلم العزف بتلك الآلة .

وإن المرء ليدهش ، لماذا اختار فريدريك الصفارة ، وفضّلها على بقية الآلات الموسيقية ، مع أن صناعتها ، فى ذلك الوقت ، لم تكن رائعة ولا متقدمة ، بل كانت من الطراز القديم الذى يحتاج إلى قوة كبيرة فى النفخ مما قد يؤثر على الرئتين ، وما لا يقدر عليه جسم فريدريك الرقيق . ولم تكن الصفارة الحديثة « بيم Boehm » قد اخترعت إذ ذاك فتوفر عليه كل تلك الأضرار ، فضلا عن أن آلة البيانو كانت هى الآلة التى يُقبل على تعلمها الطبقات العليا ، وقد بدأ فريدريك فعلا بالعزف بها فى صغره .

لم يفكر فريدريك فى ذلك كله ، فقد كان قوى البنية ، ماضى العزيمة ، سمع أستاذه « كوانز » يعزف بصفارته فسحرته نغماتها ، وصمم على تعلم تلك الآلة ، فتعلمها على من أعجب بعزفه .

غير أن فريدريك ، قد تغالى فى ميله للفنون ، وتعلق بصفارته تعلقاً شعر معه والده بالخطورة على مستقبله . وطالما انتزع من يده تلك الصفارة ورمى بها ، وناوله بدلها سيفا ، فلم يقلل ذلك من مغالاة فريدريك فى العزف بها ، ولم يفتر من همته حتى اضطر والده أن يحرم عليه الاشتغال بالموسيقى والشعر تحريما قاطعا . ثم تجاوز الرحمة والحنان فى هذه السبيل على ولده وحكم عليه يوما بالأعدام لولا شفاعة وفود المقاطعات الألمانية لديه برجاء العفو عنه لحبهم إياه .

كان غليوم الأول يعتقد أن ولده لن يصلح للحكم من بعده فقال ، فى حسرة وتوجع ، « إن فريدريك عازف وشاعر ، لا يهتم مطلقاً بالعسكرية ، وسيتلف بعدى كل أعمالى » . ولقد تهكم عليه أبوه أبلغ تهكم فى رسالة بعث بها إليه يقول « ما ذا لو استحضرت لك من باريس أستاذا للصفارة معه اثنتا عشرة آلة وطائفة كبيرة من الكتب الموسيقية ، وفرقة كاملة من الممثلين الهزليين وعشرات من الراقصات الفرنسيات والراقصين ، وأمرت ببناء مسرح خاص لك !! لا شك أنك تفضل ذلك كله على مصاحبة فرقة المشاة الأقوياء التى تعتقد أن قوادها هم أسافل القوم » .

ولقد أكثر الوالد فى تلك الرسالة من استعمال الألفاظ الفرنسية زيادة فى النكاية والتجريح .

هنا لك أحسّ الوالد وولى عهده العداء أحدهما للآخر ، وكان سبب ذلك تباين أميالهم الطبيعية ، فقد كان الوالد عسكريا بجسمه وروحه بينما كان ولده فنانا يسمى رداءه العسكرى « رداء الموت » . وكان الوالد يحب الصيد والقنص ، والولد ينفر منهما . ويرى الوالد فى انكباب ولده على مطالعة الأدب الفرنسى ، وشغفه بالموسيقى مضيعة للوقت ، ويرى الابن فى ذلك غذاء النفس ومتعة الروح . وكان هذا الاختلاف فى الأميال سبباً فى شقاء فريدريك المسكين الذى يتطلب منه والده الطاعة التامة ، واحترام جميع الأوامر التى كان يصدرها فى قسوة وغلظة .

ومن العدل أن نذكر العوامل التى أثرت على غليوم الأول ، حتى جعلته يفكر فى الفنون هذا التفكير . ذلك أن والده فريدريك الأول كان مشغوفا جداً بحفلات الرقص ذات القناع « الماسك » ، كما استحضرت الملكة

صوفيا شارلوت فرقة للأوبرا خاصة بالقصر كما قدمنا . وكان غليوم . وهو حديث السن يكره كل تلك الملاهى التى تجرى فى القصر . وكانت أفكاره جدية تتجه كلها ناحية العمل ، حتى أنه فى عام ١٧٠٠ وقد أرغمود على الاشتراك فى تلك الحفلات المقنعة ، وكان عليه أن يلبس وجهاً مستعارا ، وبدلة خاصة بالتمثيل ، فر من المدينة هاربا ، فلما مات فريدريك الأول تنفس غليوم الصعداء ظناً أنه قد تخلص من تلك المهازل وأنه سيقضى على كل ما كان يجرى منها بالقصر فى عهد أبيه لذلك أفزعه أن يرى ولى عهد فريدرك مثلا من أمثال أبيه ، فعزم على محاربته بكل قسوة ممكنة حتى يقضى على ذلك الداء فى ولده الذى كان يعتقد أنه سيكون سبباً فى زوال ملكه

ولو أتيح لغليوم الأول التنبؤ بالغيب لعلم أن ولده فريدريك ذلك الشاعر العازف الأديب هو الذى سيوطد عرش بلاده ، والذى سيلقبه التاريخ بلقب « الأكبر » وسيكون أعظم ملوك ألمانيا وقياصرها .

أجل فقد سجل التاريخ لفريدريك الأكبر من البطولة والعظمة وخدمة الوطن ورفعته والبلوغ به غايات المجد والجلال ، مالم يسجله لملك قبله ولا بعده .

فهل حالت الموسيقى بينه وبين البطولة الخالدة ؟ إن التاريخ أعدل الشهود وأصدق المعاصرين ، تتصايح سطوره كلها « كلا كلا فان فريدريك الأكبر صنع لوطنه ، عسكرياً ، وأديباً ، ومفنناً ، ماتزال آثاره . أبقى على الزمن الباقى من الزمن » .

الموسيقى في الحروف العربية

لحضرة الكاتب الأديب صاحب التوقيع

تشهد اللغة العربية وما فيها من الجمال الفنى ، بسلامة فطرة الذين ارتجلوها ، حيث لاءموا بين اللفظ العربى وبين معناه ملاءمة موسيقية تامة ، مما يدل على أن الموسيقى فى ذاتها شىء فطرى ، يسيطر على الأنسان حتى فى حياته البدوية الساذجة ، ويؤثر فى مرافقه جميعا أبلغ تأثير .

وسنحاول ، فى هذا البحث المتواضع ، أن نثبت أن اللغة العربية ألفاظها ومعانيها ، قد اتخذت من الموسيقى متكأ وسندا ، وأنها قد اعتمدت عليها فى الدلالة والوضوح مما ينطق بفضل الموسيقى ، ويدل على عظم خطرها .

ومن المعلوم أن وحدة الكلام هى الكلمة ، وأن الأنسان قد نطق بالكلمات قبل أن يعرف أسماء الحروف ولذا عدلنا عن الطريقة القديمة فى تلقين التلاميذ حروف الهجاء ، إلى الطريقة الحديثة فى تلقينهم كلمات تتدرج بعد ذلك إلى تحليلها إلى حروف .

أى أن الأنسان الأول لم ينطق بالجيم والسين واللام مفردة بل نطق أولا بالكلمات ثم بالجمل . وما عرف الحروف إلا بعد استقرار المدنية ، وبلوغ درجة من الكمال نسبية .

ومما لا مشاحة فيه أن الحروف العربية قد قسمت إلى طوائف تترجم كل طائفة منها عن معنى كلى خاص يتفرع إلى معان أخرى لاتنتهى . فهناك حروف الأطباق ، وحروف الصفير ، وحروف الرقة ، وحروف الحلق . وإنك إذا نطقت بكل حرف من هؤلاء وجدت له صوتا موسيقيا يناسب المعنى الكلى لطائفته .

والمتفق عليه أن الكلمات العربية بدأت ثنائية المبنى ، وعبرت عن المعانى الكلية العامة تعبيرا تاما موسيقيا . ثم صارت ثلاثية . ثم رباعية . وتعرضت إلى عوامل من الأبدال والقلب تكاثرت بها حتى صارت اللغة غنية كل الغنى بمفرداتها الكثيرة .

ويذكرون فى كتب فقه اللغة أن الحرف الثالث من كل كلمة كانت ثنائية إنما يعبر عن معنى جزئى للمعنى الكلى العام الذى تفيده تلك الكلمة الثنائية ، ويستشهدون على ذلك بمادة (قَ طَّ) التى تفيد القطع فائدة عامة . ويذكرون كيف تطورت تلك الكلمة إلى قَطَبَ وقَطَرَ وقَطَشَ وقَطَعَ وقَطَفَ وقَطَلَ وقَطَمَ وقَطَنَ . وكلها تفيد القطع معنى كليا ، إلا أنه يختلف فى كل منها عن الأخرى ، ويطول بنا الكلام إذا بيناه فى كل كلمة ، ونحيل القارىء إلى كتب اللغة ومعاجمها ليتبين هذا الفرق وذلك الاختلاف فى المعنى

ويستشهدون على الأبدال وأثره فى مادة (قط) نفسها إلى ورود قبّ ، وقدّ ، وقرّ ، وقصّ ، وكلها تفيد القطع معنى كليا ولو أنه يختلف فى كل منها عنه فى الأخرى .

وقد لوحظ أن الأبدال إنما يكون فى الحروف المتقاربة المخرج والنغم ولذا استنبط علماء اللغة قانونهم المشهور . « الألفاظ المتعاقبة الحروف متعاقبة المعانى » .

هذا فيما يختص بالكلمة من حيث هى وحدة الكلام ، أما فيما يختص بها من حيث ترتيب حروفها فذلك موضع الغرابة والأعجاب فى اللغة العربية .

فلا يحسبن إنسان أن الحروف العربية قد ركبت منها الكلمات اعتباطا ، كلا فأن الحروف قد رتبت ترتيبا خاصا حيث تدل :

أولا ـ على تطورات المعنى وأجزائه .

ثانيا ـ مناسبة الجرس الموسيقى لهذا المعنى ومحاكاته ومن هنا استنبط العلماء القانون اللغوى المشهور «الألفاظ قوالب المعانى» .

ولنضرب للقارىء مثالين يوضحان مانقول :

أولا ـ فى الفعل «جَرَّ» . الجيم حرف شدة وإطباق والراء حرف يدل على التقلقل والتكرار . ولما كان الجر فى أوله صعبا جعلت الجيم فى أول الكلمة . ولما كان الشىء المجرور يتقلقل على الأرض ويكون له صوت متكرر أتى بحرف الراء وجعل بعد الجيم ، لأن هذا التقلقل إنما يجىء بعد البدء فى الجر ومعاناة شدته .

ثانيا ـ فى الفعل «شَدَّ» ، لو قلنا «شدّ الحبل» فالشين حرف من حروف التفشى وذلك يشبه صوت الحبل إذا جر على الأرض قبل استحكام الشد ، لذا وضع حرف الشين فى أول الكلمة ، وجاء بعده حرف الدال الذى يدل على الشدة التى يلاقيها المرء متى استحكم الشد .

فأنت ترى من هذين المثالين كيف تؤدى الحروف العربية معناها بتمثيله تمثيلا موسيقيا ، بل كيف تؤلف الكلمة لحنا موسيقيا أجزاؤه تناسب أجزاء المعنى تناسبا موسيقيا .

ويزداد إعجابك بهذه اللغة حين تعرف أن العرب سموا بعض أعضاء الجسم بأسماء يتردد فيها الصوت أو الحرف الذى يخرجه كل عضو من هذه الأعضاء . فقالوا «الحلق ، الحلقوم ، الحنجرة» لأن هذه الأعضاء مخرج حرف الحاء . وقالوا «البلعوم» لأنه مخرج حرف العين . وقالوا «الفم» و «الشفة» لأن الأول مخرج حرفى الفاء والميم ، ولأن الفاء حرف شفوى . وقالوا «الأنف» لأنه مخرج حرف النون وهكذا .

ألست ترى تناسبا موسيقيا تاما بين أسماء هذه الأعضاء وما تخرجه من أصوات وحروف ؟

وهناك معانٍ مكروهة ممجوجة استعمل لها العرب ألفاظاً ذات جرس موسيقى مرذول ، مناسبين بذلك بين اللفظ ومعناه . فالحقد ، والضغن ، والغيظ ، والضر ، والشناءة ، والفحش والعُهْر ، والغل ، تناسب ألفاظها معانيها مناسبة تامة . ولهذا حمد الناس كلمة (ضيزى) فى قوله تعالى (تلك إذن قسمة ضيزى) لأنها تناسب القسمة الجائرة كل المناسبة . ورأوا أن أى كلمة توضع فى مكان تلك الكلمة لا يمكن مطلقا أن تؤدى معناها .

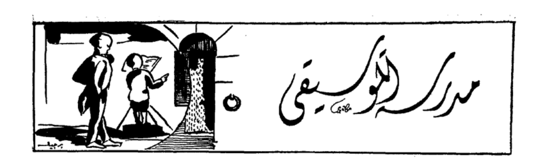
وهناك معانٍ أخرى رقيقة جميلة استعملت لها ألفاظ ذات جرس موسيقى رقيق . فالحب ، والحسن ، والحلاوة والحنان ، والحنو ، والسلاسة ، والسلامة ، والعذوبة ، كل أولئك الألفاظ بينها وبين معانيها غاية المناسبة .

ولدينا ألفاظ أخرى تعبر عن أصوات الطبيعة أصدق تعبير ، محاكية نغمها الموسيقى كل المحاكاة ، كالأنين ، والرنين ، والحنين ، والطنين ، وخرير الماء ، وحفيف الأشجار ، وقصف الرعد وما أشبه ذلك . مما فصله لنا أستاذنا السكندرى حرسه الله .

كل هذا يدل على أن الموسيقى قد تأصلت فى اللغة العربية وتغلغلت فيها ، مبتدئة من حروفها حتى انتهت بقاموسها الجامع ، وكتابها الخالد ، كلام الله الذى هو تنزيل من حكيم حميد ؟

حسن طنطاوى سليم
المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية
بالأسكندرية





مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الحادى عشر

علامات التحويل

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة يسمى كل منها « درجة كاملة » أو « بعداً طنينياً » . ومسافات صغيرة يساوى كل منها نصف مسافة كبيرة ، وتسمى « مسافة صغيرة أو قاصرة » أو « نصف درجة »

وقد وضح لنا فى نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات فى السلالم الموسيقية ترتيباً خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافة صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ، ولامكان ذلك يستخدم الموسيقيون فى التدوين الموسيقى « النوتة » إشارات خاصة تسمى « علامات التحويل » توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها

وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات*

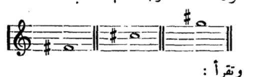
(١) علامة الرفع « الديز » وترسم هكذا #
وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة « عربة »

(٢) علامة الخفض « البيمول » وترسم هكذا b
وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة « عربة »

(٣) علامة الألغاء « البيكار » وترسم هكذا ♮
وتستعمل لألغاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات الرفع أو الخفض

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف اليها اسم علامة التحويل التى تسبقها ، فيقال مثلا ، « دو مرفوعة » أو « دو دييز » و « لا مخفضة » أو « لا بيمول » . فاذا توسط العلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل علامة خالية منها فأن هذه العلامة تقرأ عادة مضافا إلى اسمها لفظة « طبيعى » أو « ناتوريل » فيقال دو طبيعى أو دو ناتوريل ، أى أن هذا الصوت لايجرى عليه عمل أى علامة من علامات التحويل

ويراعى فى التدوين ضبط وضع علامات التحويل على الخط ، أو فى النهر ، المرسومة فيه علامة الصوت المراد تحويله . فمثلا إذا رغبنا رفع كل من الأصوات فا ؟ دو١ ؟ صول١ نصف درجة فانها تكتب هكذا :



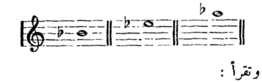
وتقرأ :

فا مرفوعة « أو فا دييز » ، دو١ مرفوعة « أو دو١

* تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ، ومضاعفاتها التى سنشرحها فى هذا الدرس ، علامات أخرى خاصة بأرباع الأصوات سنعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقى العربى

دييز » ، صول١ مرفوعة ، أو صول١ دييز ،

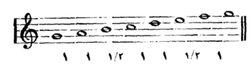
وكذلك إذا رغبنا مثلا خفض كل من الأصوات سى ٢ مى١ ٢ لا١ نصف درجة فأنها تكتب هكذا .



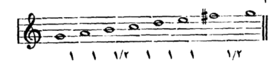
وتقرأ :

سى مخفضة ، أو سى بيمول ، ومى١ مخفضة ، أو مى١ بيمول ، ولا١ مخفضة ، أو لا١ بيمول ،

ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود إلى ماانتهينا إليه فى الدرس المتقدم . فقد أوضحنا فيه أننا إذا كتبنا السلم الطبيعى الذى يبتدىء بالنغمة صول كان ترقيم مسافاته هكذا : ـ



وكذلك بيّنا أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو لايتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير « الماجير » ، ولجعل هذا السلم سلماً كبيراً ينبغى أن « تتحول » المسافة مى١ فا١ فتصير « درجة كاملة » ، وأن « تتحول » المسافة فا١ ـ صول١ فتصير نصف درجة أى أنه ينبغى أن توضع علامة رفع « دييز » قبل فا١ ، ويصير تدوين سلم صول الكبير هكذا : ـ



وواضح من ترقيم أبعاد هذا السلم انطباقها على ما عرّفنا به الترتيب الذى يجب أن تكون عليه أبعاد السلالم الكبيرة .

علامات التحويل المضاعفة

قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع « الدييز » المعتادة فتستعمل لذلك إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب الحسابية ، ترسم هكذا: ×

وفى حالة الرغبة فى مضاعفة الخفض ترسم علامتان من علامات الخفض « البيمول » متجاورتان هكذا : ♭♭

أما فى حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فأن العادة لم تجر بكتابة علامتين من علامات الألغاء هكذا : ♮♮
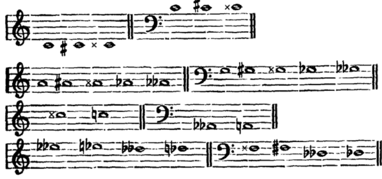
وإنما يكتفى بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الألغاء.

فأذا رغب فى إلغاء علامة التحويل المضاعفة وقصرها على علامة تحويل اعتيادية فلذلك طريقتان:

إحداهما أن ترسم علامة الألغاء الاعتيادية وإلى يمينها علامة واحدة من علامات الرفع « الدييز » أو الخفض البيمول هكذا : ♮♯ أو ♮♭

وثانيتهما أن يكتفى بكتابة علامة واحدة من علامات الرفع أو الخفض قبل علامة الصوت المراد تحويله والاستغناء عن كتابة علامة الألغاء.

وفيما يلى أمثلة من تدوين علامات التحويل المختلفة السابق بيانها :



الألعاب الموسيقية

لعبة « الكستبان »

الغرض منها تدريب الأطفال على تميز شدة الصوت ؛ أى قوته وضعفه

تطلب المعلمة أو المعلم إلى الأطفال أن ينتخبوا واحداً منهم يبقى خارج الغرفة . ثم يخبأ ، فى غيبته ، كستبان أو أى شىء يماثله . فى إحدى نواحى الغرفة . وبعد الانتهاء من عملية التخبئة ، يسمح للطفل بالدخول ويطلب اليه البحث عن الشىء المخبوء
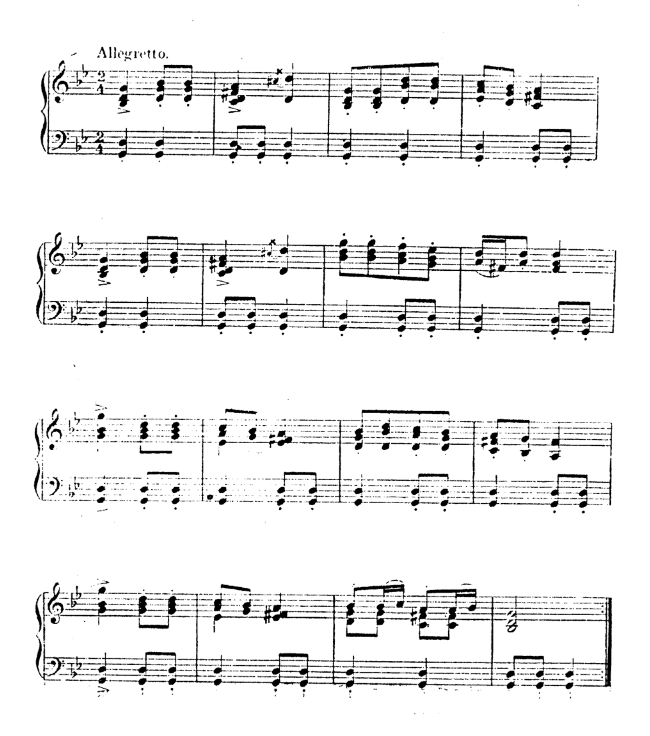
فيدور فى نواحى الغرفة باحثاً ، وتعاونه المعلمة بالعزف بالبيانو ، فكلما اقترب الطفل من مكان الخبء وقّعت المعلمة توقيعاً قويا ، فاذا ابتعد الطفل عنه وقّعت توقيعاً ضعيفاً . ويشتد التوقيع جداً إذا كاد الطفل أن يعثر على ما خبىء .

ويمكن للمعلمة جعل هذه اللعبة أكثر تسلية للأطفال ، بأن تشركهم معها فى العزف بآلاتهم الايقاعية ، أو بالتصفيق ، أو باستعمال أدوات تحدث أصواتا مختلفة ، على أن يجرى هذا بنفس الطريقة التى ذكرناها من حيث مراعاة قوة الصوت عند اقتراب الطفل من الشىء المخبأ ، وضعفه عند ابتعاد الطفل عنه

وفى إمكان المعلمة أن تتصرف فى هذه اللعبة بما يتناسب وحالة الأطفال

وفى الصفحة المقابلة قطعة موسيقية ننشرها كأنموذج لما يمكن أن يستعمل فى هذه اللعبة من المعزوفات بالبيانو :

لعبة « الكستبان »



الأناشيد

الطيور تستقبل الصباح

من كتاب
الاناشيد والمحفوظات المدرسية

غَغُو غَغُو غَغُو غَغُو ‏ ‏ ‏ ‏ نُورُ الصَّباحِ يَسْطَعُ

عَلَى غُصُونِ الشَّجَرِ ‏ ‏ ‏ ‏ وَفَوْقَ مَاءِ النَّهَرِ

وَفِي نَسِيمِ السَّحَرِ ‏ ‏ ‏ ‏ بِكُلِّ لَحْنٍ نَسْجَعُ

غَغُو غَغُو غَغُو غَغُو ‏ ‏ ‏ ‏ نُورُ الصَّباحِ يَسْطَعُ

اَلْخَيْرُ فِي الْبُكُورِ ‏ ‏ ‏ ‏ يَا مَعْشَرَ الطُّيُورِ

وَلَيْسَ فِي الْوُكُورِ ‏ ‏ ‏ ‏ مِنْ قُوتِنَا مَا يُشْبِعُ

غَغُو غَغُو غَغُو غَغُو ‏ ‏ ‏ ‏ نُورُ الصَّباحِ يَسْطَعُ

لِلّٰهِ مَا نَسْتَقْبِلُ ‏ ‏ ‏ ‏ وَبِاسْمِهِ نُرَتِّلُ

سُبْحَانَهُ لَا يَغْفُلُ ‏ ‏ ‏ ‏ هُوَ الْقَدِيرُ الْمُبْدِعُ

غَغُو غَغُو غَغُو غَغُو ‏ ‏ ‏ ‏ نُورُ الصَّباحِ يَسْطَعُ



ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت

وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب



تدريس الموسيقى للعميان

أنشأ المعهد الملكى للموسيقى العربية فى مدرسته قسما خاصاً بتدريس الموسيقى للعميان، على أحدث النظم المتبعة فى التدريس لهذه الفئة، وهو عمل مشكور نرجو أن ينتفع به أبناؤنا المكفوفون، وأن يستفيد منهم الوطن بعد حين.

مجلس ادارة المعهد

إجتمع مجلس إدارة المعهد، لأول مرة بعد العطلة الصيفية، مساء يوم الأحد ١٣ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ للنظر فى بعض الشئون الهامة التى تتصل عن قرب بالموسيقى.

الموسيقى فى مناهج المدارس الابتدائية للبنين

الآن وقد تم تقرير التعليم الموسيقى فى المناهج الدراسية بجميع مدارس البنات فى حلقاتها المختلفة: رياض الأطفال والمدارس الأبتدائية، والمدارس الثانويه، فقد عمدت وزارة المعارف إلى تجربة حكيمة فى سبيل إدخال التعليم الموسيقى فى مناهج المدارس الابتدائية للبنين، فبدأت تجربتها فى العام الدراسى الماضى بمدرسة الأورمان الأبتدائية للبنين وقررت تدريس الموسيقى فى برنامجها كالمتبع تماما فى مدارس البنات. وقد أسفرت التجربة عن نتيجة باهرة حققت الرغبات. فأصدر معالى وزير المعارف أمره بتقرير تدريس الموسيقى على هذا النظام أيضاً بمدرسة الناصرية الأبتدائية للبنين ابتداء من هذا العام الدراسى.

الأسئلة الموسيقية

تلقينا من الكاتب الأديب أحمد افندى ترك بحسابات جمرك الأسكندرية كتاباً رقيقا يشكر «للموسيقى» مجهودها الضعيف فى خدمة الموسيقى ويثنى على خطتها فى تحريرها جاء فيه:

«ولما كان لسان حال «الموسيقى» تقويم ما اعوج، وتنوير الأفهام، فأنى أقترح أن تفتحوا بابا للأسئلة والأجوبة خاصا بالمسائل الموسيقية، لا سيما وأن مجلة الموسيقى هى بمثابة المعلم للتليذ. ولا يخفى أن هذا الباب سيكون حلقة الاتصال بين القراء وتحرير المجلة، وفى ذلك روح من التعاون لأعلاء كلمة الموسيقى ورفع شأنها، وهذه رغبة لفيف من إخوانى هواة الموسيقى وعشاقها

ونحن نرحب بهذا الاقتراح شاكرين لحضرة صاحبه الأديب فضله وثناءه، معلنين أننا على استعداد تام للأجابة على كل ما تتلقاه من الأسئله الفنية البحتة الخاصة بالموسيقى وفنونها لاغير

الحاج محمد احمد سرور وفرقته



الحاج محمد احمد سرور
المطرب السودانى

نزل القطر ضيفاً كريماً ، صديقنا الحاج محمد أحمد سرور المطرب السودانى وفرقته . وكان من حظ المعهد أن شاركه فى إحياء حفلة عيد الجلوس الملكى السعيد .

وقد استقبلته جمهرة المدعوين من كرام المصريين استقبالا تجلت فيه الأريحية ونبل التعاطف بين إخواننا السودانيين .

ولقد كان الأعجاب بالغاً بهذا المطرب وفرقته الشأن البعيد نظراً لما أظهره من البراعة الموسيقية والاستعداد الفنى فيما تغنى به من روعة اللفظ وسمو المعنى .

فهنئة ونرجو له إقامة حميدة فى ربوع الوادى .

مجلة الصباح

دخلت زميلتنا الغراء « الصباح » فى العام الرابع عشر من عمرها المبارك ، يتجلى فيها المجهود العظيم الذى يبذله فى العناية بها حضرة صاحبها الأستاذ مصطفى اسماعيل القشاشى فنهنىء الزميل الكريم والأساتذة القائمين بتحريرها ونرجو لها طول العمر واطراد الرقى .

قصص التاريخ الأسلامى

يسرنا أن نعلن للقراء شروع صديقنا الكاتب الكبير الأستاذ ابراهيم رمزى فى إصدار سلسلة روايات عربية مصورة عن تاريخ الاسلام منذ عهد النبى عليه السلام إلى وقتنا هذا . ولا شك أن صديقنا الأستاذ يعد من أعلام المؤرخين الاجتماعيين فى القطر المصرى ، كما هو بحق أول قصصى فى هذه البلاد .

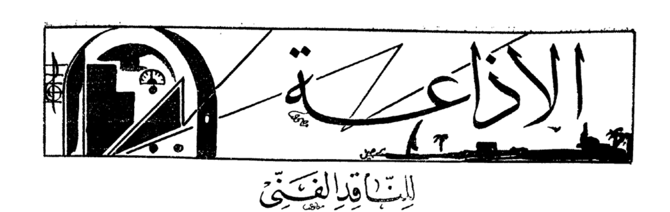
ولا شك أن عمله هذا سيقابله الجمهور فى مصر والعالم العربى بمنتهى الارتياح لأنه سيكون تبصرة للناشئين وتذكرة للراشدين ودرسا فى الأدب والتاريخ والاجتماع نحن فى أشد الحاجة اليه .

معهد الموسيقى بالأسكندريه

تلقينا من حضرة عبد الحميد رفعت شيحه مراسل « الموسيقى » بالأسكندرية أن معهد الموسيقى الأسكندرى أقام بداره حفلة موسيقية غنائية ساهرة فى مساء الخميس ٣ من أكتوبر سنة ١٩٣٥ لمناسبة ابتداء العام الدراسى بالمعهد .

وقد وافانا ببرنامج تلك الحفلة فألفيناه برنامجا شاملا ، ويسرنا أن نعلم أن تلك الحفلة أصابت توفيقا ونجاحا ألهج ألسنة الحاضرين بكلمات الشكر والأعجاب .

فنرجو أن تكون هذه الحفلة فاتحة حسنة لهذا المعهد فى عامه الدراسى الحالى .



الناقد الفني

إساءة محطه الأذاعة المصرية

للموسيقى المصرية

أرادت المحطة المصرية أن تتحف سكان لندن بأذاعة جامعة لمختلف ألوان الموسيقى العربية وآلاتها وأصواتها .

فماذا أعدت لتنفيذ هذا البرنامج العظيم ؟

أعدت الخزى والفضيحة والتمثيل بالموسيقى وأهلها ، وصورتهم ، لأرقى أمة وأنبل شعب ، قوماً همجاً لا رابط لهم ولا نظام .

حشدتهم جميعاً مزودين بالآتهم الموسيقية على تباين أنواعها واختلاف أنغامها ، وفرضت عليهم التغنى ، والعزف والزمر ، والطبل ، وزفاف العرس ، وتلاوة القرآن ، والآذان للصلاة ، فى زمن لايتجاوز الثلاثين دقيقة .

ثلاثون دقيقة ، يا للهول ، يؤدّى فيها معرض عام للموسيقى العربية ، وهى وحدها لاتكفى لبيان ناحية ضئيلة من نواحيها ، فكان معرضاً للفن الهزيل ، والموسيقى الكسيح ، والنغم العليل ، والأصوات الواهنة ، بل كان ، فى الحق ، تمثيلا بمصر وسمعتها الفنية .

لقد يغتفر للمحطة بعض تهاونها فى إصلاح ما يشكو منه الناس محلياً ، أما أن تسيء إلى مصر وسمعة مصر ، فتذيع عنها خليطاً من الهذر والفوضى باسم الفن والموسيقى فذلك مالا يغتفر ولا يتسامح فيه ، ولا يمكن السكوت عنه ، ولذلك نوجه اليه نظر اللجنة الحكومية التى يصيبها ما أصاب مصر .

ومن أعجب ما حدث فى تلك الأهانة التى نشروها على الناس وأذاعوها فى أهل لندن أنه رغم الدقائق الثلاث التى حددت لكل مطرب وعازف ومقرىء ومؤذن وزمار وغيرهم فان المذيع كان يقطع عليهم دقائقهم القليلة ليبلغ ويشرح مايتولون ، فكم قاطع المغنى ولما يمض فى ابتدائه ، حتى القرآن فقد قاطع المذيع المقرىء فى نصف الآية دون أن يتمكن من وقف شرعى مباح .

ولقد قدم المذيع لخر مقرئينا الشيخ رفعت إلى القوم فقال ما معناه : « ستسمعون الآن قرآنا من رجل أعمى يهتز يميناً وشمالا وهو أحسن قارىء فى مصر » وقال عن الآنسة أم كلثوم : « ستسمعون فتاة فلاحة نشأت فى الريف فى بيئة فقيرة وهى الآن أحسن مغنية فى مصر » إلى غير ذلك من المقاطعات التى ألمنا لها

وتعال معى استمع إلى الأذان فى غير وقت الصلاة يؤديه رجل ، فيخطىء فيه ، فتمجه الآذان وتألم له النفوس

فهل سمع الناس ، من يوم أن اخترع الراديو ، أن أذاع القوم من كنائسهم ، أو من محطات إذاعاتهم ، صلاة أو ترتيلا كنائسياً ؟

أيتها المحطة ، حاذرى أن تجرحى الناس فى عقائدهم وشعائرهم .

ثم تعال معى استمع إلى بيانو مدحت عاصم يعلن عنه المذيع أن ما يعزفه هو الموسيقى المصرية الحديثة ، وهو يدق على البيانو قطعة من أسفّ الموسيقى الغربية خلطها باسفٍّ نغم عربى

ما هذه المهازل أيها الناس . إن هانت عليكم عواطفنا فاتقوا الله فى سمعة البلاد .

مناورة موسيقيه

ولماذا لاتقام مناورات فى الموسيقى ؟ أليست الموسيقى فناً من الفنون كفن الحرب لها خيلها ورجلها وعددها ؟ ولقد كان فى المناورات الحربية القائمة حولنا فى كل مكان هذه الأيام فى البر والبحر والجو . والتى تحمل أنباءها الصحف ، حافز لصديقنا الأستاذ « الملازم محمد افندى صديق » رئيس موسيقى مدرسة البوليس والأدارة على أن يقيم لنا فى يوم ٢٧ سبتمبر « مناورة موسيقية » حشد لها جميع العدد والآلات من قرب ونحاس ، فقصفت فيها مدافع سمعنا دويها الشديد ، وتبودلت فيها الطلقات فقاد آذاننا إلى « الميدان » فى لحن من مقام الجهاركاه كان غاية فى الأبداع والأتقان . وقد أدخل فيه أيضاً نوعا من « الهارمونى » زاده قوة على قوته .

وأحسب أن « صديقاً » يكاد ينتقل بنا حقيقة إلى « ساحة القتال » لولا أننا أدركنا أنه يقيم هذه المناورة بعيداً عنا ويذيعها علينا من « ثكنات العباسية »

ونحن إذ تعجبنا هذه المناورة التى حشد لها حضرة الضابط النشيط الضرب والنغم ، لا يفوتنا أن نهنئه على مجهوده القيم فى التمشى بموسيقاه مع تطورات الأيام ، والتنقل بها مع المناسبات لتسايرها جنباً لجنب .

وطبيعى أن الموسيقى من أطوع الفنون وأسلسها قياداً إذا ما أحسن توجيهها ، وحسب الفنان أن يسخّرها لفنه فيعبر بها عن مختلف نواحى روحه من فرح وألم ، وحب وبغض ، وصبر ويأس ، ووصل وهجر ، وسلم وحرب . وهى فى كل ذلك تواتيه منقادة فى حسن طواعية .

صالح عبد الحى

أسمعنا الأستاذ صالح فى مساء ٢ أكتوبر فى الفاصل الثانى وصلة من مقام « بياتى » استهلت بالتقاسيم المختلفة على العود والكمان والناى والقانون ثم موشحة « أنا لا اسمع اُلمليم » ثم موال مطلعه :-

يا قلب أعتب عليك ولاّ على عنىّ
ما هو اتو الاثنين السبب فى بلوتى دىّ

وغانا بعد ذلك « طقطوقة من نفس المقام مطلعها :-

لما انكويت بالنار فرح العذول فىّ
والقلب بات محتار يا روحى وعنىّ

وفى الحق فقد أجاد صالح كثيرا فى تأدية هذه الوصلة وتجلت فيها حلاوة صوته واقتداره فى التطريب ، ومما يلاحظ أن هذا الموال وهذه الطقطوقة قد أحسن اختيارهما بشكل يدعو إلى الارتياح ، ومع أن مؤلفيهما مختلفان فأنهما متفقان ومنسجمان حتى فى « البحر » وفى « القافية » .

وهنا نهمس فى أذن « صالح » أن « الخانة » فى الموشحة المذكورة ينبغى أن يغنيها هكذا :

« آه من خمرٍ قديم » لا « آه من خمرٌ قديم » كما يحفظها ولعله لا يؤاخذنا فى هذا الهمس الذى لا نرجو من ورائه إلا النفع الخالص لوجه الفن وصحة اللفظ .

الآنسة « س » ثانياً

لما سمعنا الآنسة فى المرة الأولى ، وكتبنا عنها فى العدد السابق ، لم نتعرض إذ ذاك لفنها ولا لموسيقيتها ، ووعدنا قراءنا بالعود إلى ذلك فى هذا العدد . وها نحن أولاء نبر بالوعد مصلحين مخلصين

وقبل أن نبدأ بنقدها الفنى نحب أن نلفتها إلى أن ما اتخذته من أساليب الدعاية فى المرة الثانية بعد أن كشف كثير من الصحف عن اسمها وحقيقة أمرها كان غاية فى السخف لا يلجأ إليها إلا كل ضعيف هزيل .

وبعد فقد سمعناها فى إذاعة يوم ٣ اكتوبر وسط تلك الدعاية العريضة فألفينا صوتها ضعيفاً عند التسليم (بدون فرامل) كما يعبرون . وفى بعض الأحيان تجده عند « البحّات » قد تكشّف فى غير حلاوة . أما الآلات فقد كان عزفها قويا تغلب على صوتها فكنت لا تتبينه وسط تلك الضوضاء الموسيقية . وأسميها ضوضاء لأنها لم تكن بحيث تنال إعجاب السامع فى عزفها فرادى أو مجتمعة ، ذلك بان السماعى الذى عزفته الآلات لم يؤد بنجاح ، فقد كانت فى مواضع كثيرة تخرج عن الضرب ولا تتبع ضابط الأيقاع . ونحن لا يسعنا إلا أن نتمنى لها كمطربة أن تواصل الدرس والتحصيل بعيدة عن الأعلان الذى إن أفادت منه شيئاً فلا تفيد غيرغرور ينفخها ولا يغنى من جوع .

أما محطة الأذاعة فقد ورّطت هذه « السعاد » فى دعاية لا تقوى عليها ، وعلقتها فى موقف نعوذ بالله من أن تجر المحطة اليه واحدة أخرى ، إلا إذا اكتفت بان تنال « س » رضاها فقط ، وضربت برضاء الجمهور عرض حائط « الاستديو » .

والآن وقد علمنا وعلم الجميع من هى هذه الـ « س » وما هو فنها فمن الذى ساق المحطة إلى أن تلحظ هذه المطربة بعنايتها بنوع خاص ، ومن الذى ورّط المحطة فى تمييزها هذا التمييز ، ومن ذا الذى نظم هذه الدعاية لها ؟ ؟ هل الفن هو الذى صنع ذلك ؟ وهل الموسيقى هى التى أوقفتها ذلك الموقف ؟

نرجو ألا نصدق الناس فيما يتناقلونه من الأسباب والعلل والأغراض فاننا نحسن الظن بالمحطة . ونكره أن نصدق عنها الشائعات .

حفلات عيد الجلوس الملكى السعيد

١ — حفلة المعهد الملكى للموسيقى العربيه

احتفل المعهد الملكى للموسيقى العربية احتفاله السنوى بعيد جلوس مولانا حضرة صاحب الجلالة الملك « فؤاد » الأول حامى ذمار الموسيقى ورافع لوائها ، فأقام على بنائه زينة كهربائية فخمة ونصب على قبته الثريات البديعة فازدهر المعهد ليلتئذ ولبس حلة قشيبة من النور والفن ، وهرع إلى احتفاله صفوة الرجال وشخصيات ممتازة من كبار الموظفين وأعاظم التجار والأعيان وقد شرف الحفلة أيضاً للمرة الأولى جناب المحترم المدير العام لمحطة الأذاعة اللاسلكية الحكومية يصحبه جناب وكيله .

ونظراً لما تمتاز به حفلات المعهد فى مثل هذه المناسبات وما يكتب لها من نجاح وتوفيق ، فقد شاءت المحطة أن تذيع هذا البرنامج بالراديو وهذا ما كان .

بدأت الحفلة بفاصل غنائى من مقام « سوزناك » أدته فرقة الأستاذ عبد الرحيم محمد من أعضاء المعهد الفنيين قام بالغناء فيها حسين أمين ابراهيم افندى فأجاد . وتلاه فاصل موسيقى إفرنجى عزف فيه الأستاذ « كنتروفتش » بكمانه بعض القطع الموسيقية نالت استحساناً كثيراً . أما وصلة عبده افندى السروجى من مقام « العجم » فقد نجحت حقاً لولا بعض الطول الذى استولى على المنولوج .

وسمعنا أيضا فاصلا موسيقيا صامتا كان غرة فى جبين الحفلة ، لا للشخصيات الفنية الكبيرة التى اشتركت فيه فقط ، ولكن لما عزفته من تقاسيم مقام « بياتى » ومن سماعى « عزيز دده » الذى أديت خاناته الأربع فى غاية من

الدقة والشجو والطرب . ومهما يمسك ، الناقد الفنى ، عن وصف نجاح تقاسيم حضرة صاحب العزة مصطفى بك رضا لزهده فى الثناء ولبلوغه الغاية القصوى فى الأجادة والنبوغ فأننى لا أستطيع السكوت عن المديح هذه المرة ولو أغضب ذلك مصطفى بك

أما وصلة الموسيقى « السودانية » التى أداها لنا حضرة محمد سرور أفندى وفرقته فقد كان الأعجاب بها عظيما وخصوصاً ماجاء فى أغانيها من معان عالية منها الأمل القوى فى النجاح والاستبسال فيه والصبر على الأيام واجتلاء محاسنها ومواجهة مساوئها إلى آخر ماغنانا بأسلوبه الخلاب وابتسامته الجذابة وتوقيعه بالدف وهو ممسك به بجوار أذنه وحركات أرجله الراقصة كل ذلك أطلق الأيدى بالتصفيق له واستعادته .

وفى الوصلة الأخيرة أسمعنا الأستاذ « محمد صادق » وصلة مقام كرد من تلحينه غناها بوضوح ولعب فيها بفنه وبصوته معاً فخرج المنولوج ليس فيه مايعيبه وليس لدينا ما نأخذه عليه . وحقا فقد كان مسك الختام

حفلة موسيقى السوارى الملكية

أذن جلالته — أيد الله ملكه — أن تذيع موسيقى السوارى الملكية بالراديو برنامجاً أعد خصيصاً للأحتفال بعيد جلوسه السعيد روعى فى انتقاء اجزائه اعتبارات عديدة حتى أصبح بحق ، مناسبا للعيد ، منسجما فيه ، مما دل على دقة الأستاذ حسن الصياد رئيس الفرقة . فبينما تسمع دور « اليوم صفا » للمرحوم محمد عثمان من مقام « جهاركاه » إذا بك تسمع افتتاحية :- Morning, Noon and Night وما فيها من توزيعات جميلة جدا فى الآلات والضروبات . وبينا تسر من إذاعة دور « أهين النفس واذلل إليك » من مقام « نهاوند » للمرحوم عبده الحامولى ، إذا بك تسمع (Chant de reugnol) غناء البلبل ل « فلبوكس » وما تجده من عزف بعض الآلات الموسيقية ومحاكاتها بالضبط للبلبل المحلق فى السماء والمثل الأعلى للتغريد . وهكذا ظل الصياد أفندى ينتقل بنا من لحن إلى لحن ، بجمع شتات بعض الأدوار قديماً وحديثاً ، شرقياً وغربياً ، وأخيراً أسمعتنا الفرقة نشيد جلالة الملك من مقام « راست » « عاش رب التاج » (الذى نشر بالعدد العاشر من هذه المجلة) وبهذا أنتهت حفله السوارى بنجاحها المعروف عنها .

حفلة محطة الأذاعة

أما محطة الأذاعة فقد أعدت لهذا الاحتفال — والحق يقال — برنامجا حافلا بدأ فى الصباح وانتهى فى المساء جمعت فيه ألوانا مختلفة من الأذاعات . ففيه الخطب ، والقصائد ، والموسيقى الصامتة ، والغنائية ، والمزمار البلدى ، والمنولوجات ، والأوركسترات ، والأناشيد ، والأغانى المختلفة واشترك فيه كبار المطربين والمطربات . وانتظم فى أذاعته البارزون من الأدباء والفنانين والشعراء ، عبّروا جميعاً عن ولاء البلاد للعرش والجالس عليه ونطقوا بما ينطق به جميع المصريين من تعلقهم بمليكهم المفدى ، فكنت تجد ذلك ماثلا فى كل ما ألقى من شعر أو نثر أو غناء أو عزف . وقد لاحظنا على المذيعين بعض ملاحظات فنية تجاوزنا عنها هذه المرة مادامت الحفلة فى مجموعها قد أدت الغرض المقصود من إقامتها .

عاش الملك لشعبه المخلص الوفىّ ، وأبقاه الله ذخرا للبلاد وملاذا لها ، ومتعه بنعمة الصحة الوفيرة وطول العمر فيشهد أمثال هذه الأعياد السعيدة ، وأقر عينه بولى عهده أمير الصعيد رد الله غربته نائلا أعلى الدرجات العلمية التى تليق بسموه ونبله وكرم محتده ومجده .

الاربعاء ١٦ أكتوبر

صباحا فرقة مدرسة اليتامى

مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٧ منه

صباحا كمان منفرد

مساء محمد يوسف وفرقته وفرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ١٨ منه

صباحا أوركسترا محمد حسن الشجاعى

مساء حسن الملوانى

السبت ١٩ منه

مساء عبده السروجى

الآنسة حياة محمد

الاحد ٢٠ منه

صباحا فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢١ منه

صباحا كمان منفرد

مساء السيدة نادرة

بيانو منفرد

الثلاثاء ٢٢ منه

مساء رباعى العقاد

الاربعاء ٢٣ منه

صباحا السيد درويش الطنطاوى وفرقته

مساء صالح عبد الحى

عود منفرد رياض السنباطى

الخميس ٢٤ منه

صباحا اوركسترا فؤاد حلمى

مساء عبد الغنى السيد

منولوجات فكاهية يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الجمعة ٢٥ منه

مدرسة البوليس

مساء حسن الملوانى

السبت ٢٦ منه

مساء محمد صادق وفرقته

الاحد ٢٧ منه

صباحا كورس سيد مصطفى

مساء أحمد عبد القادر

الاثنين ٢٨ منه

صباحا كمان منفرد

مساء ليلى مراد

مزمار بلدى

الثلاثاء ٢٩ منه

الآنسة سعاد زكى

عود منفرد رياض السنباطى

الاربعاء ٣٠ منه

صباحا رباعى العقاد

مساء صالح عبد الحى

منولوجات فكاهية يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الخميس ٣١ منه

صباحا كمان منفرد

مساء الآنسة إحسان عبده

فرقة موسيقى اليد المصرية

منولوجات فكاهية على شكرى



موزار

MOZART

١١

ـ أحسب والدى لا يرضى لى أن أموت كمدا . أى والدى : إذا حل موعد الصيام المقبل ، فانى سأرحل الى فينا أذن المطران أم لم يأذن إنما رضاؤك أنت هو الذى أسعى اليه وأبتغيه ويجب أن يحتوى رجع كتابك إجابتى الى طلبتى . . ليت لك يا أبتى ، أن تعلم العناية التى تحوطنى بها نبيلات فينا ونبلاؤها إذن لأمرتنى بالبقاء وأسرعت بالمجىء الىّ »

كانت هذه النجوى تشغل رأس موزار ، وكان يتشكك أحيانا فى تنفيذها ولكن النار التى تحرق مخيلته صقلت ذهنه ، وطهرته من أدران التردد وخلقت فيه عزما صلبا . إذن فليطرده المطران ، وإذن فليفهم الوالد أن ابنه يعامل معاملة أبناء الأزقة والسابلة

***

نحن الآن فى شهر مايو والمطران لا يزال بفينا ، ولقد لفتت طول إقامته فيها أفهام الناس فبدأوا يتحدثون عنها ، يتأولون أسبابها ، كل وفاق نزعته وميوله

وفى أثناء ذلك أصدر المطران أمره بترحيل رجال حاشيته ، وبعث بالموظفين والأتباع تدريجا الى سالسبورج ، فيما عدا خاصته ، ومن تمس حاجته اليهم ، ولا بد أن يأتى دور موزار حينما يتم الأستعداد لترحيل الموسيقيين . ولقد أعلن المطران أنه يسر إن رأى حاشيته جميعا تعود إلى سالسبورج بدلا من بقائها بفينا عاطلة

الامبراطور يوسف الثانى
امبراطور النمسا والمجر فى عهد موزار

لا عمل لها .

كان يقصد بهذا الأعلان موزار نفسه ، ولكى تتم حركة الرحيل ، فى سرعة ، أمر باغلاق مساكن الحاشية والاتباع ، وإذن فمن يضطر للبقاء فى فينا يجب أن يتحمل نفقات إقامته فيها ، وإلا سافر على أول عربة للبريد

فأما موزار فقد قرر الأقامة فى فينا ما دام الأمير مقيما فيها ، فلما أغلق المطران حجرته المتواضعه الصغيرة ، انتقل بأمتعته الى ميدان بيتر ، ونزل على أسرة ويبر ، وشغل إحدى غرفهم ، وكانت خالية ، ولا تسل عما استقبل به بينهم من الحفاوة والأكرام

كانت تلك الأيام صحواً ، سماؤها صافية ، وشمسها وضاءة مشرقة ، فلم يشأ موزار أن يقضيها دون أن يستفيد منها فكان يخرج يوميا الى غابات فينا البديعة الخضراء ، ويتجول فى بقاعها . كان كل شىء فى الغابات يدعو الى العمل . فالشمس ضاحكة ، والطبيعة متهللة والحرية متوافرة والراحة تملأ جوانب صدره منذ برح منزل ذلك الغليظ الجبار

بعث المطران إلى موزار بنفقات سفره ، وهى لاتتجاوز ما قيمته مائة وخمسون قرشا ، على أن يلحق بأول عربة للبريد تقوم فى التاسع من شهر مايو ، غير أنه لم ير مسوغا للعجلة ما دام المطران مقيما فى فينا ، إلا أنه أخذ أهبته حتى لايسبقه المطران فى العودة الى الوطن ، فأخذ يتردد على سراى المطران صباح كل يوم ليقف على أخباره وما استجد من الحوادث

هلّ اليومُ التاسع من شهر مايو ، وبدلا من أن يكون موزار فى عربة البريد ينهب الأرض إلى سالسبورج ، كان يرتقى سلاليم المطران ، فى هدوء وحذر ، يريد أن يتنسم أخباره ، فقد ظن أن حالته أصبحت الآن خطيرة ، ورأى من الصواب التقرب من خادم المطران الخاص ليتعرف منه أصدق الأخبار والقرارات ، وكذلك لابد من مداهنة أنجل باور ، ولعل موزار كان فى هذا التفكير موفقاً

كان أنجل باور ، لحسن حظ موزار ، فى الردهة مشغولا بتنظيف الأثاث ، فتوجه اليه موزار ، فى خفة ، وقال :

ـ سلام ، أيها السيد أنجل باور

أخذت الرجل رعدة كادت ترديه ، فلما استفاق التفت إلى موزار ينهره والفزع يملأه :

ـ يا أولياء الله !! لقد أفزعتنى أيها العجل ، عليك لعنة الله ، كاد يصيبنى الفالج لا سلمت ولا غنمت

ـ معذرة وألف معذرة . خفض صوتك ، ياصاحبى ، هل ... هو .. فى الحجرة ؟

ـ نعم إنه يكتب ، ولا أدرى ما الذى يكتبه ... ولكن قل لى : ما ذا حصل ؟ كنت أفهم انك رحلت إلى حيث ألقت .. ؟

ـ ضاقت بى عربة البريد فلم أجد لى فيها مكانا

ـ هذا حسن وجميل جداً ، أتعلم لماذا ؟

ـ لا أعلم ، فلماذا ؟

ـ يريد المطران أن يرسل معك طرداً ، انتظر سأبلغه حالا خبر وجودك هنا

ـ لا . لا . فيم هذه العجلة ؟

ـ ذلك أمر عاجل وضرورى

ـ قد يكون ذلك غير انى ، للأسف ، لا أستطيع خدمة قداسته ، فانى سأسافر يوم السبت

لم ينتظر أنجل باور حتى يتم موزار كلامه ، وانسل إلى حجرة المطران يبلغه الخبر ، وفى هذه اللحظة كان أحب شىء إلى موزار أن يفر ويهرب ، ولكنه أفسد

على نفسه كل تدبير، ووقف كالبهيم فأت قياده ، وما لبث أن جاء أنجل باور يقول :

ـ إن الأمير يريد أن يتحدث اليك ، ولكنه برم ضجور . هذا ما أستطيع أن أحذرك منه

قصد موزار إلى باب حجرة المطران بخطى ثقيلة كأنما يساق إلى الكرب والأذى ، ثم تراجع ثم أقدم ثم اندفعت به قدماه فاذا هو أمام المطران وجها لوجه

نظر اليه المطران بشطر عينه ، وقال فى نغمة كلها المهانة والازدراء

ـ تقدم ، أتحجم عن لقائى ودخول حجرتى ؟

ـ ها أنذا بين يدى سيدى المطران الأمير

أشاح المطران بوجهه ، وتوسط موزار الحجرة بعد أن أغلق بابها ، فى هدوء ، فوقف يسلط نظره على هيكل موزار من هامته إلى إخمص قدمه ثم قال :

ـ متى تسافر ياغلام ؟

ـ كنت أود أن أرحل الليلة لولا أن ضاقت بى محال عربة البريد

ـ مرحى ! هذيان ما تقص وتحكى . إنما أنت أكثر الغلمان استهتاراً ، فما أعرف واحداً غيرك يهمل خدمتى ويقصر فيها

ـ عدم وجود مكان لى سبب يخرج عن إرادتى

ـ ما تزال بك بجاحة ... سأحطم عنادك وأجدع أنف إرادتك . إنك تعمل وفاق رغبتك ، لا كما يطلب منك ، ولا يستحق مثل هذا العناد إلا الضرب بعصا العبيد وسوط الكلاب . ما كان لوغد مثلك ، موسيقى طائش أن يكدر صفوى ويبعث الهياج إلى نفسى ، لولا الحياء لهدمت وجهك ... اسمع .. أنصح لك أن تسافر اليوم ، اليوم حالا ، فاذا ترددت ، كتبت إلى سالسبورج لتخصم مرتبك

وأراد موزار أن يجيب بكلمة ، ولكنه ما كاد ينبس بالحروف الأولى من تلك الكلمة حتى انهالت عليه الشتائم وتساقط عليه السباب ، فسكت موزار وقلبه يضطرم بلهيب الغيظ حتى لكأن وجهه جذوة ملتهبة ، وصابر المطران حتى انتهى من عربدته ، ثم ألقى على المطران سؤالا متواضعاً

ـ هل أفهم من هذا أن صاحب القداسة لا يرضى عن خدمتى ؟

يا للهول . أيجرؤ موزار على توجيه هذا السؤال ولا تسيخ به الأرض ؟ هنالك هجم المطران وأخذ بتلابيب موزار وهو يهدر كالبعير زاد رُغاؤه ..

ـ أتهددنى ، أيها الأبله المعتوه ؟ اندفع ، عليك لعنة الله . اخرج لا أرانى الله بعد اليوم وجهك

ارتد موزار إلى الوراء وهو يصر على أسنانه من وجع الغيظ ، حتى سمع المطران صريرها ، وتجلت فى مقاطع وجهه علائم الحزم والانقضاض على عنق المطران فيخلعه . وأحس المطران خطورة الموقف ، فسكن من حدته لجاءة وقال :

ـ اذهب لا أود أن تكون لى علاقة ، بعد اليوم ، بغلام وقح مثلك

ونسى موزار فى تلك اللحظة الرهيبة أباه وأخته فصاح فى وجه المطران ، والعزة تملأ نفسه

ـ أيها السيد ! اسمعها كلمة عالية ، لا أود أن يكون لى كذلك بعد اليوم ، علاقة بك ولا اتصال بخدمتك

ـ إذن فاذهب

فاه المطران بتلك الكلمة ، وهو أشد ما يكون غيظا وحنقا ، واتجه موزار إلى الباب ليخرج ، فصاح به المطران :

ـ سيصلك غدا كتاب إقالتك

ـ هذا نهاية ما أتمنى

خرج موزار يدفعه بخار الغليان فى صدره ، فلم يعرف إن كان يسير أو يدلف ، حتى إذا قطع شارع سنجر وقف فى ميدان استيفان يحدث نفسه ، وهو ينتفض من الغيظ :

ـ ماذا ؟ لا يود أن تكون له علاقة بغلام وقح مثلى ؟ قطع الله مقولك ، أية وقاحة لم تكن أنت جسمها ورسمها .. لا بأس ، هذا فراق بينى وبينك ، أيها الوحش الضارى ، إنك لن ترانى بعد اليوم ... سأقيم فى فينا أشتغل وأشتغل وأعول الوالد والشقيقة ولو لقيت من ذلك كداً وعناء .. أى أبتى من لك بأن ترى هذا المنظر الفظيع ؟ إذن لارتضيت العمى والصمم على أن ترى ابنك وقرة عينك ، يسام هذا الخسف والهوان . وهو حبيب إلى كل قلب كريم . اليوم ، يا أبتاه ، لن تقوم لك حجة فى بقائك فى سالسبورج فان المطران قد طرد ابنك من خدمته ، كما يطرد كلبا أجرب قذراً

ودلف موزار إلى بيت أسرة ويبر يستشير أفرادها ، فاستقبلته كونستانس بمفردها فصمت وتظاهر بالهدوء ، وجاهد فى مغالبة نفسه لولا أن فضحته دمعة أسرع فى تجفيفها . غير ان الفتاة كانت أكثر انتباها فسألته :

ـــ ما بك يا موزار ؟ إن عينك حمراء

ـــ عينى حمراء ؟ لماذا ؟ ومن أى شىء تحمرّ العين ؟ آه ! أكاد أنفجر ويتمزق إهابى ... رباه ... روّحى يا كونستانس إنى أختنق ...

ذهلت الفتاة وخلع قلبها الخوف على حياة حبيبها فأسرعت اليه تدعك جبهته ، حتى إذا استفاق وسكن قالت :

ـــ أين كنت ؟

ـــ فى شارع سنجر

ـــ عند المطران ؟

ـــ أردت أن أستقى المعلومات فوقعت بين مخالبه

ـــ وَىْ ! وى ! إذن كاد يفترسك

ـــ كان وحشاً كاسراً ، يا كونستانس ، نشب فى أظافره ثم طردنى من خدمته ومن رحمته

ـــ له فى ذلك سابقة

ـــ كلا ، إن تلك المرة لم تكن جداً ، ، أما اليوم فهى الجد أبلغ الجد ، على انه إن كان هازلا ، فانى أنا جاد فلن أخدمه بعد اليوم

ـــ الحمد لله ، وهل ستقيم عندنا

ـــ لا أعلم ، ثم ...

ـــ كيف ؟ يجب أن تقيم بيننا . فما تريد أن تصنع الآن ؟

ـ لم أقدم استقالة كتابية إلى هذه اللحظة ، وسأقدمها غدا

ـ ما معنى هذا ؟

ـ سأقص عليك الأمر كله ، وإنك لتفهمين منه ما تريدين



كونستانس زوجة موزار

ولقد ملكه الغضب حين كان يروى لها قصته ، وأراد كبحه فلم يستطع فَسَحَّتْ عيناه بالدموع وشهق شهيقا طويلا أبكى كونستانس وأسال دموعها ، ولم تشأ أن تقاطعه حتى أتم حديثه فقالت ، والعبرة تخنقها :

ـ وبعد هذا كله أتعود إلى سالسبورج ؟

ـ أما باختيارى فمستحيل ... أبداً . أبداً

ـ ومن يستطيع أن يرغمك ؟ ليس لأحد عليك سلطان إلا نفسك

ـ للمطران أن يقبض عليّ ، إن شاء ، فى ظرف عام إن وطئت قدماى الدائرة التى تحت سلطانه ، وهذا حقه إن لم يقبل استقالتى

ـ وهل تظن بعد الذى حصل أنه يمانع فى قبولها . أعتقد أنه مادام قد طردك ، فلا يتأبى أن يكتب مضمون ذلك الطرد

ـ هذا رجل شرير ، بل هو وحش كاسر ، فمن ذا الذى يعلم قصده . . إذا لم يوافق هذا الرجل على قبول استقالتى فليس أمامى غير حلٍّ واحد ، هو أن تحرم على سالسبورج فلا يرانى فيها أحد إلا إذا استطعت أن أكون نمساويا فى مدة سنة

ـ وهل لاتود أن تكون نمساويا ؟

ـ ليس فى بلاد الله جميعاً بلد تحبب إلى الحياة فيه ، وتنطلق مواهبى الموسيقية من عقالها أكثر من النمسا . هل فى الدنيا مدينة موسيقية غير فينا ؟ وأى مملكة يتبوأ عرشها حاكم محبوب كالقيصر يوسف ؟ أكبر سعادتى أن أكون نمساوياً

ـ ليس ثمة عائق فى طريقك يعترض رغبتك ، وحتى ، على أسوأ الفروض ، فانك تستطيع أن تقيم سنة فى فينا تنال بعدها مرادك

ـ الكلام سهل ، ياكونستانس ، أنا فى حاجة إلى موافقة أبى ، ياعزيزتى ، لأنى لم أبلغ الرشد ، فما بلغت سنى الرابعة والعشرين ربيعاً ، وما يدرينى ماذا أعدوا له من القول والأراجيف . المطران فى سبيل انتقامه لايتعفف عن الكذب والضلال والأذى

أحس من قلبى أن والدك سيوافق مستريحاً مسروراً

ـ أتمنى أن يتحقق ذلك ، وسأقص عليه كل شىء

* * *

تنبه المطران بعد إذ خرج موزار وقرع سن الندم على ما فرط منه من الحماقة وسوء الخلق فى امتهان الفنان الذى يحسده عليه أهل الدنيا ، وأيقن أن هذا الفتى لابد أن يقدم استقالته عاجلا ، ولا ينبغى أن يتم ذلك ولا أن يكون له وجود

ما هى السبيل إلى ذلك ؟ يجب البحث عن وسيلة لا تمس كبرياء المطران ولا تخدش عظمته ، بل ويجب ألاَّ يفهم هذا الشاب المطرود ، أن المطران هيرونيموس مشغول البال باستعداده الفنى ، ويجب أن يروّض على احتمال مكاره المطران ورذائله ، فهو سيده وينبغى أن يحس تلك السيادة دائماً
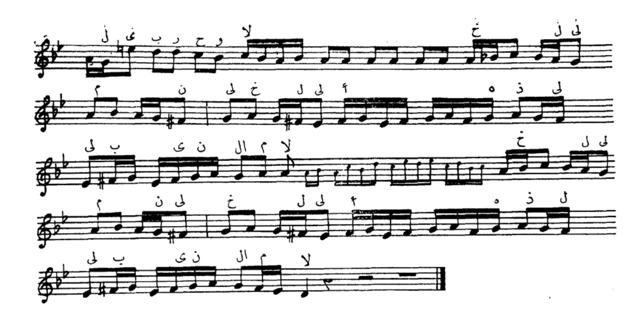
لقد التفتت الدنيا إلى فن هذا الشاب ، وأغرم به القيصر يوسف فيجب ألا تطلق له حريته نكاية فى ذلك الملك الذى يبغضه المطران . . . إنما ينبغى اتخاذ الوسائل فى لطف وكياسة ، فلا يتسرب الغرور إلى نفس موزار فيفاخر بعظمته الفنية ، ويباهى بعبقريته فيها

وإذن فقد استدعى المطران إليه السيد اركو ، وقص عليه ماحصل ، وأصدر إليه أمره قائلا :

ـ إذا اجترأ موزار على تقديم استقالته للموافقة عليها فابذل جهدك للحصول على ذلك الطلب ، والاحتفاظ به بين يديك ، وزود الخدم والاتباع بما ينبغى من التعليمات واعمل بعد ذلك ما تراه واجباً

ـ طاعة ياصاحب السمو

« يتبع »



بدري أدر كاس الطلا

موشح حجاز   ضرب مخمس

بدري أدر كاس الطلا   فالراح للمضنى حلا
شمس تجلت وانجلى   عنى العنا فاسمح ولا

سلسلة

يا فاتني يكفي شجون   مضناك قد ذاق المنون

خانة

ما الصبر الا جدلا   والحب لا يبرح ولا
خلي من لي خلي ذلي   بين الملا

دور

شردت عن عيني الرقاد   والجسم أفناه البعاد
فارحم فتى يرعى الوداد   يا من تملكت الفؤاد

سلسلة

بالله دع عنك الصدود   ورق لي واسمح وجود

خانة

هجران مثلي والقلي   يفضي الى ذوب الكلى
فاشف ضعفي يكفي لهفي   يا من حلا

بدري أدر كاس الطلا

موشح حجاز ضربه مخمس

d'argent. Il était tellement pauvre qu'il ne pouvait souvent pas sortir à cause de ses souliers troués. Cet état finit par le faire désespérer de la vie, car il disait souvent à ses amis : « que ma vie ne fût pas plus longue »

Au mois de Mars, en 1826, pendant une nuit de voyage, il fut obligé de se coucher dans une misérable chambre d'auberge, sans double fenêtre, par un temps humide et glacé. Il fut saisi de fièvre, se mit à tousser et se plaignait d'un mal au côté. Arrivé à Vienne il fut mal soigné, et son neveu Charles le fit attendre plusieurs jours la visite d'un médecin, surtout parce que ceux-ci refusaient de lui rendre visite à cause de sa pauvreté. Enfin le docteur Wauruch qui, prévenu par hasard de l'état, dans lequel se trouvait le grand musicien, qu'il admirait beaucoup, lui rendit visite. Hélas c'était trop tard, il reconnut chez le malade une affection pulmonaire : le malade respirait mal et crachait du sang, souvent une douleur au cou accomgnée d'un enrouement allait jusqu'à la perte totale de sa voix.

Le mal s'aggravait de plus en plus ; il semblait que le malade savait dans quel état il se trouvait, car il répétait souvent la phrase : « Je vais bientôt faire mon salut ». Il était resigné à la mort qu'il craignait et la croyait très prochaine, il s'était déjà préparé à faire une sainte mort, une quinzaine de jours à l'avance.

Cependant il songeait beaucoup à ses bienfaiteurs et aux personnes qui s'étaient dévouées pour le servir sur son lit de mort, et il disait à ceux qui l'entouraient : « dites à ces dignes hommes, que si Dieu me rendrait la santé, je m'efforcerai de réaliser par des œuvres les sentiments de reconnaissance que j'ai à leur égard. » Souvent il invoquait Dieu en disant : « Divinité qui voyez au fond de mon âme, qui connaissez que durant toute ma vie, l'amour du prochain et l'inclination au bien, ont été mes principales occupations : secourez-moi à l'heure de ma mort ».

Huit jours avant sa mort, il était plus semblable à un cadavre qu'un homme vivant. Plongé dans une sorte de stupeur, sa tête était penchée sur sa poitrine, ses yeux fixaient durant des heures entières certains objets de sa chambre.

Il reconnaissait rarement ses amis les plus intimes et demandait parfois le nom de ceux qui étaient devant lui.

Son agonie fut effrayante : car son corps lutta terriblement avant de se séparer de sa noble âme. Le Dimanche 25 Mars 1817, il perdit entièrement connaissance. Le Lundi 26 du même mois, le ciel fut obscurci dès le matin par des nuages sombres et épais ; quelques heures après une tempête de neige sabattait sur Vienne accompagnée d'un orage des plus terribles, d'éclairs et de tonneres.

C'est dans ces tristes conditions que vers 5 heures de l'après-midi, son âme parut devant son créateur.

Ses obsèques eurent lieu sans beaucoup de pompes. Son corps porté sur les épaules de ses amis fut accompagné à sa dernière demeure par quelques acteurs de l'opéra et quelques artistes parmi lesquels on compta le grand mucisien Schubert.

A l'église on chanta les cantiques qu'il avait lui-même jadis composés de façon si émouvante dans sa « Messe Solonnelle ».

Son œuvre

L'œuvre grandiose de Beethoven dénote le travail patient et continu de son créateur. Elle a un cachet spécial d'originalité, dans l'expression des sentiments ou plutôt dans la manière de faire sentir.

Beethoven composa neuf symphonies dont la dernière : « la 9ème symphonie» est une représentation de toute sa vie en même temps l'œuvre la plus grandiose et la plus riche que la musique ait connu.

C'est le genre dans lequel il excelle; Richard Wagner disait de lui : ' la symphonie et la forme qui lui convient le mieux ; c'est le voile à travers lequel il voit le royaume des sons ».

De son vivant Beethoven. affirma lui-même ses mots en déclarant à ses amis que la symphonie était « son élément propre ».

7 concerts.

1 morceau pour 7 instruments divers.

3 morceaux pour 5 instruments divers.

16 morceaux pour 7 instruments divers.

36 solos pour piano.

16 morceaux pour piano avec accompagnement de violon ou de violoncelle.

38 trios.

I Opéra « Fidelo » qui fut représenté pour la première fois, le 20 novembre 1805. Elle n'eut pas un grand succès à cause, des guerres franco-allemandes et du siège de Vienne. Mais ayant été retouchée et fignolée elle fut représentée pour la seconde fois le 29 Mars 1806, et eut un grand succès.

Beethoven mit aussi en musique une Messe et un nombre incalculable de chants avec accompagnement de piano.

Enfin, la vie de ce créateur incomparable, de cet être au noble génie, doit nous servir d'exemple tout à la fois du dévouement à l'art, de la recherche du perfectionnement moral et de l'ardeur au travail.

Avec lui la musique prit tout son sens et manifesté sa supériorité, car il a été le plus abondant et le plus savant des musiciens de son temps, en un mot, c'est le maître le plus éminent de la musique instrumentale.

reusement il ne put l'épouser surtout à cause de son infirmité.

Plus tard, il connut d'autres filles allemandes, Elisabeth Brentano, Joséphine à qui il s'était intéressé, mais il ne s'attacha à aucune d'elles.

Donc nous pouvons résumer sa vie privée en deux grandes phases : la première partie comprenant son enfance et sa jeunesse pendant lesquelles il étudia la Musique sans penser au mariage, et la seconde partie qu'il passa sourd, refusé par toutes les filles et privé d'une épouse qui lui aurait ménagé sa vie, et je crois que c'était dont il avait le plus besoin.

Son inspiration et sa manière de composer

Ennemi de la musique à programme, très hostile aux peintures musicales, Beethoven ne composait jamais sans s'être donné un sujet, car sa musique obéissait aux préoccupations de son esprit. Pour s'inspirer, il lisait les anciens poètes et les écrivains de l'antiquité tels que Homère et Virgile, et Plutarque et c'est surtout ce dernier qui eut sur lui une grande influence. Il s'enthousiasma aussi pour Shakespeare, à la fin de sa vie il ne cessa de lire Schiller et surtout le philosophe Gœthe qui disait de lui : « Je n'ai jamais vu un artiste plus concentré et plus énergique comme Beethoven ». Ayant choisi le sujet de son œuvre, il ne recourait jamais aux instruments ni aux papiers et à la plume pour composer, mais il se livrait à la réflexion, aux rêves jusqu'à ce qu'il eût composé l'œuvre et alors il tirait de sa poche une feuille et un crayon et en prenait quelques notes, puis les remettait dans sa poche.

On raconte qu'il marchait dans les rues de Vienne, la tête découverte entièrement absorbé par la reflexion et les rêves. Il allait même jusqu'à ne pas donner trop d'importance à la pluie qui le mouillait entièrement lorsqu'il était inspiré. La campagne était l'endroit où il se plaisait le mieux et c'est là aussi qu'il passait souvent des journées entières installé à l'ombre d'un grand arbre pour donner à son esprit la liberté de parcourir l'empire des sons et d'en choisir les meilleurs pour en faire ses œuvres. A son retour, la nuit au milieu du silence, lorsque sa sensibilité ne souffrait plus d'aucun heurt, la muse lui inspirait des idées abondantes qu'il fixait ensuite. Ce n'est plus un musicien que l'on écoute alors, c'est un vrai poète dont l'âme est libre et généreuse, apte à recevoir et à traduire les nuances les plus fines de l'imagination. Cependant cette grande abondance des idées n'a jamais nui à son originalité et à son étrangeté dont ses 30 ans d'études incessantes avaient impregné son caractère. Il disait lui-même. « Il faut sentir avant de penser ; ne rien concevoir mais tout sentir. »

Tous les habitants de Vienne et surtout les paysans le connaissaient et le surnommaient « Le grand maitre de la Musique ». Lorsqu'ils le voyaient passer, ils ne le saluaient pas de peur de rompre son rêve.

On raconte qu'un jour il fut inspiré, lorsqu'il était assis à l'ombre d'un grand arbre dans un chemin par lequel les diligences et les carosses passaient souvent.

Lorsque le cocher de la première voiture qui vint à passer observa de loin « le grand Maitre de la Musique » il arrêta les chevaux pour ne pas le déranger croyant que bientôt il finira son rêve et qu'il pourra continuer son chemin sans avoir interrompu son rêve. A l'arrivée de la seconde voiture, le cocher fit signe de s'arrêter pour la même raison ; ainsi s'arrêta la troisiéme et la quatriéme jusqu'à ce que le chemin fut embouteillé, par une suite de voitures dont les cochers étaient allés se grouper non loin du maitre pour l'admirer. Il demeurèrent ainsi, jusqu'à ce que Beethoven les eut par hasard aperçus.

C'est encore à cause de cette grande absorption par la réflexion qu'il ne s'occupait pas beaucoup de sa tenue extérieure ni de ses affaires personnelles, il ne savait par exemple jamais l'heure qu'il était et pour cette raison, il n'était jamais à l'heure à table, mais toujours deux ou trois heures en retard. Il ne se rappelait souvent pas s'il avait payé le loyer de sa maison, qu'après avoir consulté sa bourse et compté ce qui y restait pour justifier la réclamation du propriétaire.

Vieillesse et mort

En 1815 son frère mourut et il devint tuteur de son neuveu Charles. Il s'occupa de son éducation. Ce neveu lui occasionna beaucoup de chagrin par la légèreté de son caractère et son insouciance de la vie. Il faut dire ici, que ceci concourut comme sa surdité à aigrir son caractère et à le rendre irritable, bourru et misanthrope. Vers cette époque là, sa verve puissante, son imagination pittoresque et sa virtuosité commencent à décliner peu à peu chaque année jusqu'à ce qu'il ne put plus jouer, non par incapacité, mais parce que sa surdité l'empêchait d'entendre ce qu'il exécutait. C'est pourquoi il refusait de jouer sur n'importe quel instrument et à n'importe quelle occasion.

Dès 1816 l'argent lui manquait souvent, car les nobles qui le subventionnaient cessèrent de lui verser les 4.000 florins. Il connut de nouveau une véritable époque de misère et de pauvreté, et lorsque le besoin l'obligeait, il se tournait vers ses amis pour obtenir un peu

ne devint empéreur lorsqu'il était encore premier consul de France, car il le considérait comme l'apôtre de la démocratie et le libérateur du peuple français. Son enthousiasme pour lui, lui inspira en 1804 une œuvre pleine de nobles sentiments de courage militaire et d'héroïsme. Sur la première page de cette œuvre, il écrivit de sa propre main : « Bonaparte ». Mais un jour en 1806 lorsqu'il se préparait à la lui envoyer, un de ses élèves qui était courant de son désir et de sa haute considération pour l'empereur, ayant lu dans un quotidien la nouvelle du sacre de Bonaparte empereur, se hâta d'aller annoncer la nouvelle à son maitre.

Celui-ci furieux de ce qu'il venait de lire, prit son œuvre, déchira la première page portant le nom de Bonaparte et la jeta à terre en disant d'un air moqueur : — Est-ce ainsi que Bonaparte prouve qu'il est injuste et que bientôt, forçant le rôle qu'il joue, il piétinera les droits du peuple qui fut la cause de sa gloire. » Et quand son élève voulu ramasser la feuille, Beethoven lui dit : « Laissez son nom être piétiné, car il a démoli tous mes espoirs en lui. »

Surdité et misère

En 1796 après son retour d'un voyage à Prague et à Berlin, lorsqu'il avait 26 ans, à la suite d un refroidissement, il sentit un mal dans son oreille gauche. Il se plaignait d'entendre un bourdonnement continuel dans ses oreilles. De plus en plus ses oreilles s'alourdissaient jusqu'à ce qu'il devint tout à fait sourd, en 1800. Il ne pouvait se mettre en rapport avec les hommes que par l'écriture et la lecture. Cette surdité a été pour lui la cause d'une grande misère qui alla même jusqu'à le faire songer au suicide. Sa correspondance avec ses amis le prouve bien, car le 29 juin 1800 où il écrivait à l'un deux :

« ...Je suis un vrai misérable, car voilà déjà 2 ans que je tâche toujours de m'éloigner de la société des hommes parce qu'il m'est impossible de dire à tout le monde que je suis sourd. Et si je pratiquais un autre métier, ce mal aurait été de moindre importance, mais hélas ! je suis un musicien et le mal est bien pire que ce que vous pouvez vous imaginer !... » Dans une autre lettre il disait « ...pour moi point de récréations humaines, point d'entretiens agréables, point d'épanchements réciproques. Il me faut vivre comme un proscrit », « ...Tu ne peux pas te rendre compte quelle vie désolée et triste je mène depuis 2 ans. La faiblesse de mon ouïe, m'est partout apparue comme un spectre. J'ai passé pour un misanthrope quand je le suis si peu. » « ...Si je ne craignais pas le jugement dernier, je me serais déjà suicidé. »

Malgré cette grave infirmité, Beethoven continuait à diriger son orchestre. Il se basait sur la justesse du rythme, quant aux chants, il n'a pas pu continuer à les diriger à cause de l'imprécision du battement de sa mesure.

En 1801 le comte de Waldstein, gouverneur de la Ville de Bonn mourut et par le même fait Beethoven cessa de recevoir la subvention que lui offrait le généreux défunt. Il songea alors à partir en Angleterre, car il venait d'entendre que Rossini donnait à Londres des concerts et que en 5 mois il avait gagné 10.000 £. Mais il manquait d'argent. Il commença alors à donner des leçons de piano, principalement à Joséphine Btunszvik et à l'archiduc Rodolphe, et à vendre ses compositions pour pouvoir subvenir à ses besoins. En 1809 le Roi de Castille lui proposa de venir dans sa cour pour diriger l'orchestre du palais. Cette proposition occupa son esprit pendant un certain temps, car les appointements et les conditions offertes étaient très favorables.

Finalement les conditions dans lesquelles il se trouvait ainsi que le désir d'échapper à la misère qui l'oppressait depuis déjà 8 ans, le décidèrent à accepter cette offre.

Et il était sur le point d'envoyer au roi une lettre affirmative, lorsque quelques nobles de Vienne, craignant d'être privés d'un tel genie lui offrirent une subvention annuelle de 4.000 florins à la condition de ne pas quitter Vienne. Ainsi il put se passer d'un engagement qui l'aurait énormément gêné et put se livrer librement à développer son talent.

Sa vie privée

Le sentiment de l'amour était chez lui le plus fort et le plus sensible. Il accordait son amitié à quiconque lui était fidèle et malgré cela, il n'a pu durant toute sa vie jouir d'un bonheur conjugal, de l'affection d'une femme qui se serait donnée toute entière à lui et qui l'aurait consolé dans sa misère. Toutes les femmes qu'il rencontrait glissaient comme des ombres dans sa vie. Il avait toujours pour elles de tendres attentions; mais ses sentiments étaient aussi purs que ceux d'un enfant.

Cependant d'après sa correspondance on constate qu'il avait aimé une certaine Thérèse Malfatti; jeune fille ravissante, dans la fleur de l'âge, excellente musicienne et claveciniste de talent. Elle avait de grands yeux noirs une opulente chevelure brune, une peau matte et légèrement bistrée, en un mot elle avait une beauté séduisante. Ses grâces et son esprit distingués, ne pouvaient pas manquer d'impressionner la nature sensible de Beethoven.

Dans ses œuvres « l'Appassionata », « l'Aurore », « la Romance en Fa Majeur », on sent facilement les doux sentiments d'amour qu'il veut exprimer. Malheu-



BEETHOVEN

tête sa barbe souvent vieille de quelques jours accentuaient la couleur brune de son visage.

La providence l'avait pourvu d'une nature joyeuse, aimant la gaîté et les divertissements, malgrés ses maux intérieurs. Son langage était plein d'expressions comiques et paradoxales. Il était violent et nerveux ; dans un moment de fureur, il essaya de briser une chaise sur la tête du prince Liehnouzki, mais c'est la revolte d'une âme noble et douce car après une scène de colère il revenait à sa bonne humeur.

Partout et toujours il avait l'air d'un inquiet, et n'était à l'aise qu'en promenade c'est-à-dire à la campagne qu'il appelait « le jardin de Dieu ».

Ses distractions sont célèbres : on raconte que se trouvant un jour chez la famille de Breuning il cracha sur un miroir qu'il avait pris pour une fenêtre.

Beethoven avait deux passions: Son art et la vertu ou plutôt le culte de l'honneur. Il se montra, durant toute sa vie, soucieux de son progrès moral. La perfection de son art et la finesse de ses sentiments lui créèrent parmi la noblesse de Vienne une renommée qu'il garda pour toujours et qui ouvrit les portes de ses palais.

Mais Beethoven était démocrate et ne faisait aucune différence entre la haute noblesse et les simples bourgeois, entre un prince et un mendiant, car disait-il : « Nous sommes tous égaux devant Dieu ».

Beethoven était tellement pénétré de ce principe que lorsqu'il s'adressait à un noble il lui parlait sur le même ton qu'à une personne ordinaire.

Il ne tenait aussi presque pas compte des règles de l'étiquette à laquelle les nobles sont habitués soit dans leurs réceptions soit dans leurs conversations. Il les haïssait pour leur orgueil.

En 1796 lorsque le prince prussien Ferdinand vint pour la première fois à Vienne, on donna à son honneur une grande fête dans le palais de l'empéreur à laquelle Beethoven fut invité. La soirée alla avec un ordre parfait, jusqu'au moment du souper. Après que tous les invités prirent place à table, Beethoven remarqua que le prince Ferdinand et quelques nobles de sang royal avaient une table spéciale séparée de celle des invités. Furieux de cet acte d'orgueil, il ne put continuer à voir ce spectacle et il se leva brusquement quitta la salle en fermant la porte violemment après lui. Tous les témoins de cet acte se mirent à le critiquer plus ou moins délicatement. Peu nous importe; qu'il aît eu raison d'agir de la sorte ou non, tel était son caractère devant lequel tous les princes furent obligés de se soumettre, car on raconte que dans une seconde fête célébrée pour le même prince et dans le même palais, Beethoven fut invité et prit place à la table reservée au prince entre lui et l'impératrice. Désormais on lui donna toujours la place digne de son génie, place que ni ministre ni prince ne pouvaient avoir; place qu'il a méritée non en raison des titres de noblesse ou des médailles données par des rois mais des dons prodigieux que le Roi des rois lui avait donnés. Malgrés cela il était très modeste et ne méprisait rien de plus que les mots d'admiration ou de louange.

Beethoven et Bonaparte

La politique le passionnait, il était partisan de la liberté et du régime républicain. Il admirait beaucoup Bonaparte avant qu'il

grands maîtres : les opéras, les sonates qui lui firent prendre conscience de lui même et constater son infériorité envers eux.

Mais à peine commençait-il à goûter le plaisir du séjour à Vienne que la mort vint mettre fin à la vie de sa mère qui lui était très chère. Il dut alors rentrer à Bonn pour prendre soin de ses frères devenus orphelins.

Cette partie de la vie de Beethoven demeure encore par partie mal connue. Ce qui est certain c'est que passionné pour l'art et ambitieux de gloire, il se remit sérieusement aux études et s'exerça surtout à l'art de varier et à la composition.

Installation à Vienne

Il resta donc dans sa ville natale jusqu'au début de l'hiver de l'an 1792 au moment où le grand musicien Haydn retournait de Londres passant par Bonn. Ce fut une occasion très propice à Beethoven pour faire sa connaissance. Et, épris par son grand talent, il lui exprima son désir de le suivre et d'étudier sous sa direction.

Haydn s'étant rendu compte de la capacité de Beethoven, reçut la proposition du jeune maître avec beaucoup d'encouragement et grâce aux bons offices du comte Waldstein, Beethoven partit avec lui à Vienne. Reconnaissant à Haydn cet acte d'encouragement, il composa 3 trios intitulés (opus I) qu'il lui dédia. En même temps il renonçait à toutes ses compositions primitives dont il rougissait.

Le nouveau professeur prévoyait comme le fit Mozart ce que l'avenir réservait à Beethoven, en disant à ses amis après sa première rencontre avec lui : « Faites attention, cet homme fera parler de lui dans le monde entier ». C'est pourquoi lorsque dans une de ses œuvres, il voyait qu'il avait sacrifié la forme et les règles musicales pour exprimer librement sa pensée, il ne lui corrigeait pas ses fautes, pourvu que le passage satisfît l'oreille. De plus il n'attirait jamais son attention sur les règles de l'harmonie, car il se disait que de telles règles ne sont utiles que pour guider ceux que Dieu n'a pas si généreusement doué et non pour enchainer les créations d'une grande imagination pareille à celle de Beethoven.

Mais malheureusement un jour en retournant de la maison de Haydn, ayant sous le bras une de ses compositions les plus récentes, il rencontra le musicien Schenk, qui, après une courte conversation lui demanda de lui faire voir son œuvre. A peine eut-il jeté un coup d'œil sur la première page qu'il haussa les épaules puis tournant quelques autres pages, il fit le même geste. Beethoven furieux lui demanda ce que pouvait signifier ces gestes. Schenk lui répondit :

— « Il est possible qu'un grand maître comme Haydn ne s'aperçoive pas de quelques fautes de composition car il est censé ne pas être un professeur mais regardez ici..., et il posa le doigt sur un certain passage, c'est faux, c'est contraire aux règles... là aussi... »

— « Croyez-vous que Haydn me néglige et ne se donne même pas la peine de corriger mes fautes ?... Et en quoi puis-je profiter de lui sinon la correction de mes fautes ?...

Et ce fut la cause pour laquelle il cessa d'aller chez lui et de dire cette phrase à un musicien contemporain qui après avoir copié une de ses œuvres, signa à la fin « Beethoven élève de Haydu » : « Il m'a donné des leçons, mais je n'ai rien appris de lui. »

Il commença alors à prendre des leçons de Schenk avec qui il ne resta pas longtemps et se confia bientôt à d'autres maîtres tels que Albrechtsberger qui lui apprit le contre point. Salieri avec qui il s'exerça à la composition dramatique et vocale. Il suivit tant de différents cours qu'à l'âge de 30 ans il avait fait 12 fois l'étude de « l'art de la composition ». Mais il faut dire qu'à défaut de bonnes leçons Haydn lui donna le bon exemple.

Malgré toutes ces études, ce revolutionnaire musical ne put astreindre son genie à la rigourosité des règles et il revint à ce qu'il faisait préalablement : « sacrifier les règles pour la beauté de la forme ».

On raconte qu'un jour un de ses élèves lui dit en lui présentant une de ses compositions :—

— « Ceci est faux mon professeur. »

— « Qui vous a dit cela ? lui demanda le grand maître. »

— « Tous les théoriciens de la musique ; et il lui cita quelques noms. »

— « Soit, mais moi je dis que c'est juste. »

Plusieurs discussions semblables eurent lieu plus tard entre Beethoven et d'autres musiciens et il leur répondait toujours :

« Si ceci n'est pas conforme aux règles, et bien ce sont les règles qui sont fausses, quant à ma composition elle est correcte. »

Ce qui lui permettait d'aborder de telles originalités, c'est qu'au cours de sa carrière il ne composait pas pour gagner sa vie comme le faisait la plupart des musiciens contemporains, mais plutôt pour le progrès de l'art et l'ennoblissement du goût et l'essor de son génie vers l'idéal le plus élevé de la perfection.

Son portrait et ses caractères

Son corps était de taille moyenne à la carrure puissante et rude Son visage aux traits marqués, tâché de petite vérole, ses yeux d'un bleu gris reflètaient la bonté. Ses cheveux noirs tombant de sa

litaine de Saint Bomband puis entra au service de la cathédrale de Liège comme chantre grégorien. Plus tard, grâce à la situation de son père et à ses qualités artistiques, il eut une certaine renommée qui lui valut une place dans l'orchestre que son père dirigeait, mais il la quitta bientôt et travailla comme ténor à la chapelle princière de Bonn.

Naissance et années d'apprentissage

En 1767 Johann se maria avec Maria Josepha Poll et malgré ses revenus minimes qui ne dépassaient pas 600 marks par an, il déserta la maison paternelle car de temps en temps son père l'aidait financièrement. De ce mariage il eut le 16 décembre 1770 un enfant qu'il nomma Ludwig comme son grand-père. Voilà où je voulais vous amener chers lecteurs et lectrices car ce Ludwig est pour cette fois le héros de mon article.

Johann loin de s'occuper de son fils et de prendre soin de son éducation, passait la plupart de son temps hors de la maison.

Sa mère la bonne Maria Josepha qui l'aimait tendrement en prit soin et le fit entrer à l'école élémentaire de Neugasse où il apprit à lire et à écrire. Elle inculqua surtout en lui l'amour de la vertu et du beau.

Vers l'année 1772 le grand père Ludwig mourut et ce fut alors le commencement d'une vie de misère pour la famille du jeune Ludwig car le revenu du père seul ne pouvait suffir aux besoins d'une vie très modeste.

Malgré ce coup fatal, Johann continuait à boire et à rentrer ivre presque tous les soirs. Il se disputait souvent avec sa pauvre femme, cassant la vaisselle jetant au loin tout ce qui lui déplaisait.

Quand il rencontrait son fils en chemin, il se mettait à le battre avec sa canne sans la moindre raison.

Ainsi cette brutalité de son père et l'amour exagéré de sa mère, qui ne vivait que pour son fils, contribuèrent à créer chez l'enfant un certain sentiment de timidité, de plus, ne le laissant jamais rien faire de lui-même sa mère paralysa chez lui la faculté de compter sur lui-même.

Cependant malgré la grande crainte de son père et les précautions qu'il prenait pour ne pas le rencontrer sur son chemin, à peine qu'il l'entendait chanter ou jouer au piano, il se pressait de s'installer très pres de l'instrument pour écouter et observer son père.

Lorsque celui-ci finissait son exercice et quittait la salle, il essayait de bouger les touches de l'instrument avec ses doigts mignons.

Cette audition presque quotidienne du chant et de la musique de son père, cette atmosphère baignée de musique qu'il respirait étant encore tout petit, furent les causes de la manifestation de ses incomparables aptitudes musicales que Dieu n'a encore données à aucune autre personne aussi abondamment.

Peu à peu son père remarqua la passion qu'avait son fils pour l'art musical et il commença lui-même, lorsqu'il avait encore 4 ans, à lui apprendre le solfège, puis le violon et le piano, dans le but d'en faire un petit virtuose.

Seulement Johann était très nerveux et quand l'élève ne comprenait pas vite ce qu'il lui expliquait il le frappait rudement et ainsi pas une leçon ne se passait sans que le malheureux élève n'ait reçu une bonne taloche. Souvent pour échapper à ces coups de bâton, le jeune élève se levait au milieu de la nuit pour étudier les exercices qu'il devait réciter le lendemain. Il en fut ainsi pendant 4 ans.

Cependant les progrès très sensibles qu'il faisait, amenèrent son père à remettre le soin de son apprentissage à un professeur sérieux et capable. Ce fut d'abord le musicien Tobias Pfeiffer puis Christian Gotteib et finalement Neefe, homme cultivé et théoricien célèbre, qui tour à tour reçurent la charge de faire continuer à Ludwig les études que son père avait commencées, mais ce fut surtout Neefe qui le lança dans sa carrière. Contrairement au caractère sauvage de son père, ce professeur était patient, doux et aimable et ce sont justement ces qualités qui aidèrent l'enfant à faire dans un laps de temps de prodigieux progrès. Pour l'encourager, son père le conduisit dans la salle des académies musicales de Cologne où il joua quelques petits menuets, et des fragments de sonates.

A 12 ans il jouait du piano avec un talent remarquable et déchiffrait très bien, il était même arrivé à jouer facilement les morceaux les plus difficiles de Sebastien Bach, dont la musique est reputée comme étant la musique la plus difficile qui ait été composée en raison des complications qu'elle contient. Un an après on publiait un solo pour piano composé par lui à l'âge de 8 ans, s'il faut en croire les dires de son père.

Lorsqu'il eut atteint, l'âge de 15 ans, le prince Maximilien de France, frère de l'empereur Joseph II, l'engagea dans l'orchestre de son palais. Mais désirant continuer ses études, son séjour au service du prince fut court car en 1787 à l'âge de 17 ans, il fit un voyage à Vienne pour éprouver ses connaissances musicales et continuer ses études. Ce fut pour le jeune maître une cause de grande joie, car c'est là qu'il fit la connaissance de Mozart qu'il estimait beaucoup et pour qui il garda toute sa vie une certaine considération. C'est là aussi qu'il entendit la musique des

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adrésser à la Direction

No. 11 **1ère Année.** **16 Octobre 1935.** **P.T. 2.**

BIOGRAPHIE DE

BEETHOVEN

(d'après les documents authentiques et les ouvrages les plus récents)

par Georges Aziz (Collège Koronfish)

Son origine et ses parents

Ludwig van Beethoven était d'origine hollandaise. Son grand père Ludwig fut le premier, qui par suite de démélés entre lui et sa famille, émigra en Allemagne à l'âge de 14 ans. C'était un virtuose ayant quelques notions d'harmonie et de théories musicales et bien doué pour devenir artiste ; ce qui, à cette époque là, lui permettait de s'assurer une certaine aisance. Il se mit à parcourir les différentes villes de l'Allemagne allant de château en château, comme le faisait à cette époque la plupart des musiciens, travaillant au service du Seigneur qui le payait le mieux jusqu'à ce qu'il arriva à la ville de Bonn et entra au service du prince Maximilien Frédérik. Ce prince riche était grand amateur de musique et avait dans son palais un orchestre dont les membres étaient non seulement bien payés mais logés et nourris chez lui. Peu à peu grâce à ses rapides progrès et son talent remarquable Ludwig réussit à devenir le chef de cet orchestre, et ainsi celui qui parcourait autrefois les chemins allant de château en château sac au dos ne sachant s'il aurait un abri pour la nuit, put porter des habits somptueux galonnés et brodés. Quand il marchait dans la rue, tout le monde le saluait respectueusement car sa renommée avait mis son nom à la bouche de tous.

S'étant marié, il eut en 1712 un enfant qu'il nomma Johann. Comme son père, ce fils avait quelques aptitudes pour la musique et avait surtout une belle voix. Il fit quelques études musicales à l'école des choraux de l'église métropo-



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني



ديوان كبير الأمناء

٢٣٣

حضرة المحترم رئيس تحرير مجلة « الموسيقى »

رفعت إلى الأنظار العلية الملكية العدد الذى قدمتموه من مجلة « الموسيقى » إلى حضرة صاحب الجلالة مولانا الملك المعظم فنال حسن القبول . وإنى أتشرف بأبلاغ ذلك الى حضرتكم مع الشكر السامى .

وتقبلوا وافر الاحترام .

كبير الأمناء

سعيد ذو الفقار

تحريراً فى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٥

ومن للموسيقى غير أبى الفاروق يعلى شأنها ، ويصون حسنها ، ويعز أهلها ، ويلبسهم ثوبا من الفخار لا يبلى ؟

وأى مجد تتطاول إليه أعناق الموسيقيين أشرف من الرضاء العالى يفعم القلوب سروراً ، وأى جزاء أوفى من الشكر السامى يملأ القوى عزما وإقداما ؟

إن ما أولانا به الملك المفدى ، أيد الله ملكه وأسبغ عليه النعم ، يعجز الشكر ، وإن كانت كل جارحة مِقْوَلاً يفيض شكراً وثناء . فتقبل ، يا مولاى منا صالح الدعوات ، كتب الله لك العافية فى بدنك وولدك ومن تظلهم رعايتك .

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثانى عشر

القاهرة فى ٤ شعبان سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

أول نوفمبر سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق بشأنها مع الادارة

في هذا العدد

كلمة المحرر

نصف عام

خار الله للمعهد الملكى للموسيقى العربية أن يخرج للناس هذه « المجلة » تتحرى علوم الموسيقى وآدابها وفلسفتها ، وتكون لطلاب هذه العلوم مادة وزاداً ، ولأهل الفن من الموسيقيين سنداً وعماداً ، وللهواة بضاعة ولذاذة ، وللمتأدبين متعة وسلوى . وللمبتدئين درساً وتحصيلا ، وللمتظرفين رياضة وتجميلا

وكان هذا الذى أخذ به المعهد نفسه لبلوغ هذه الغاية الشريفة شاقا مجهداً ، يتطلب بذل الطوق . واستنفاد الوسع ، فاستعنا الله وصرفنا فيه كل العناية ، ما ونى لنا جهد ، ولا فتر لنا عزم ، حتى استقام الأمر ، واتّسق التدبير

ولقد سلخت « الموسيقى » نصف عام فى خدمة الموسيقى والتوافر على النهوض بها ، والعكوف على استقصاء فنونها وعلوم أنغامها وأصواتها وتاريخها وتحليل أعلامها ، والحدب على أهلها وأنصارها وتثبيت وطائد المودة بينهم وتوكيد علائقهم ومعالجة شئونهم ، فهل أدّت « الموسيقى » رسالتها فى هذا المدى القصير ؟

لا مندوحة هنا عن أن نعرض لما أحجمنا عن التعرض له زمناً طويلا ، ذلك باننا ما كدنا نقطع من الوقت أقصره حتى هطلت علينا رسائل الثناء والتمجيد ، وكلمات العطف والتشجيع ، وتجلت آيات البر والألطاف ، وكان قلم التحرير يدرك عظم المسئولية التي أُلزمها في عنقه ، ويقدُرها قدرها ، فاستحيا أن ينشر الرسائل ، ويذيع الكلمات ، ولمّا يأت من العمل جليلا ، ويُسدِ إلى الموسيقى وأهلها جميلا

ولقد زادت مَبارُّ القراء حتى أعوزنا حصرها ، وأربت مَسَرَّاتهم حتى أعجزنا شكرها ، فاعترافا بقدر النعمة وعلماً بما يجب للمنعم من شكر مفروض الأداء ، تهيأت لنا الفرصة بعد جهاد نصف عام أن نعلن هذا الشكر كَلِماً بَيِّنات ، وآياً محكمات ، وأن نتمثل :

أنت امرؤ جلَّلْتَني نِعماً	أوهَتْ قوى شكري فقد ضَعُفا
فأليك مني اليوم تَقدِمة	تلقاك بالتصريح مكتشفاً
لا تُسدِيَنَّ إليَّ عارِفَة	حتى أقوم بشكر ما سلفا

وهذه النهضة الموسيقية التي تدعو اليها « الموسيقى » ، وتجاهد في إحيائها بجميع الوسائل العلمية ، وتتكبد في سبيلها كثيراً من المشاق المادية ، نهضة إصلاحية قد تمس ، من قرب أو بعد ، ما تواضع عليه أهل الفن قديماً ودرج عليه كثير من الفنانين الذين ورثوا عنهم ، ونالوا حظاً من تركتهم

والاصلاح ثورة على المألوف تزعزع أركانه وتقوّض بنيانه ، فهو لذلك مناهَض حتى تستسيغه النفوس الجامدة ، وتعتاده الأذواق العتيقة ، وهو ثورة ولا ينبغي أن يكون غيرها ، ذلك بأنه لا يوجد شيء أفتك بالمجتمع من أن يجمد في موقفه والدنيا بطبيعة تكوينها وخَلقها تجري سراعا في تقدم أبدي لا حد لنهايته

وثورة الاصلاح ، قد يكتوي بنارها الثائرون ، ويشتوي بلظاها المصلحون ، فينزل بهم الخسف والهوان وهم صامدون ، لا تتزعزع عقائدهم ، ولا تخور عزائمهم علماً بأنهم الغالبون

وإليكم مثلا واحداً فيه غناء عن كثير مما يحفل به التاريخ

هذا فاجنر الموسيقي المبدع ، ابتكر إدخال الدراما في الأوبرات التي يلحنها فعجز معاصروه عن تفهم ابتكاره في موسيقاه ، وشنوا عليه حربا عوانا ، تطاحن فيها مشايعوه ومعارضوه ، فكان الألمانيون إذا أرادوا الازدراء بموسيقار ، والحط منه ، قالوا عليه فاجنري

فعمد فاجنر ، للدفاع عن عقيدته ، إلى تأليف الكتب والذياد عنها برسائل قوية ينشرها في الصحف ، كل ذلك والعراك ناشب ، والقتال مستحر ، حتى مثل رواية لوهنجرين فأصابت من أذواق الجمهور رضاء قليلا ، لكنه غضب وفارت فورته فأنكر على الموسيقيّ جرأته في محاولة هدم ما درج عليه

ظل الشعب الألماني يستقبل ابتداع فاجنر في تلحين اوبراته بالزراية والسخط ، وتابعه في ذلك بقية الشعوب الأخرى ، وفاجنر لا يعبأ بهم ، ولا يكترث لجمودهم لأنه ثابت العقيدة راسخ الأيمان بأنه محمود العقبى

ولقد صمم أن ينتزع من أذهان الأمم سخائمهم انتزاعا ، فثابر وثابر . ولكنه ما كاد يمثل روايته تانهويزر فى باريس حتى استقبله الشعب الفرنسى بسخط لا عهد له به ، وما صادفته رواية قبلها ، فاتسعت بذلك ميادين القتال وترامت أطرافها إلى ممالك كثيرة غير ألمانيا ، فأصبح لزاما أن يتولى فاجنر القيادة العامة غير يائس ولا قانط . واضطر للسفر إلى تلك الممالك ليباشر بنفسه تمثيل رواياته ، ويواجه تلك الشعوب فى نضالها ليؤهلها إلى استساغة ذلك الفتح الفنى الجديد ، فسافر إلى ايطاليا ، ثم إلى باريس وعاد بعد ذلك إلى ألمانيا

توجه فاجنر إلى مونيخ ليباشر فيها تمثيل روايته الأوبرا « تريستان وايزولدا » فلم يكد يشهدها ملك بافاريا حتى جعله رئيسا لأدارة المدرسة الموسيقية بمونيخ ، كما أمر ببناء مدرسة جديدة خاصة بتعليم فن الأوبرات ووكل إلى فاجنر رياستها

وما زال فاجنر يدافع عن عقيدته فى الأصلاح ، ويقاسى من ثورته فيه حتى هيأ الأذهان للجديد . فعبدته الشعوب وخلدت آثاره ، وحسبك ما تعرفه عن روايتيه « أساتذة الغناء » و « حلقة نيبلونج »

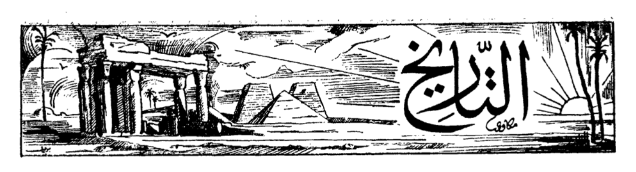
بعد هذا الجهاد الطويل تغلب الأصلاح . وانقاد المعارضون وتمشوا مع الرقىّ ، وصفت قلوب المخلصين الذين ينقمون . فى إخلاص ، حتى إذا لمسوا الهدى اهتدوا وعاونوا فى بناء ثقافة بلادهم الفنية ودعموا أسسها

أما الحاقدون الحاسدون فقد نَبَتَ عليهم العُشب ونسج العنكبوت

هذا مثل لا نتعداه ، لضيق المقام ، ولكثرة أشباهه من الأمثلة والشواهد مما لا يغيب عن حضرات القراء

وها نحن أولا نعتز بما يحبونا به أهل الفضل من المبارّ والمسار . ونسأل الله أن يلهمنا وإياهم التوفيق

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولة الحديثة

السلم الموسيقى

منذ عرف السلم الموسيقى وهو مرتبط بالآلات الموسيقية فى كل زمان ومكان . فالشعوب الفطرية لايتجاوز حظها من الموسيقى بضعة أصوات تتجلى فى آلاتها ، وتتبين فى ضآلة عدد الثقوب الموجودة على جوانب آلات النفخ ، وقلة عدد الأوتار فى الآلات الوترية إن وجدت . فاذا أصابت هذه الشعوب نصيباً من المدنية يستوجب زيادة أصوات الغناء فيها ، فأن أثر ذلك يظهر فى آلاتها الموسيقية بزيادة عدد الثقوب وعدد الأوتار .

وإذن لابد لتطور السلم الموسيقى من ثلاثى إلى خماسى فألى سباعى من أن تماشى الآلات هذا التطور فى حلقاته .

ولقد سبق أن ذكرنا أن السلم الموسيقى الذى كان مستعملا عند قدماء المصريين فى الدولتين القديمة والوسطى هو السلم الخماسى الذى كان خلواً من أنصاف الأبعاد « العربات » ، وكانت أصواته على نسبة بعد كامل أو بعد ونصف « مثل أصوات الأصابع السوداء فى البيانو الحديث » .

وبظهور الدولة الحديثة غاب هذا السلم الموسيقى الخماسى ، وحل مكانه السلم السباعى وهذا هو علة ما نراه فى آلات الدولة الحديثة من الزيادة العظمى فى عدد أوتار الجنك والكنارة ، والتقارب الشديد بين دساتين العود ، بل وما نراه فى المزمار من الثقوب المتراصة التى لا تبعد كثيراً عن بعضها .

وقد حاول الكثيرون الوصول إلى معرفة الأجزاء الصغيرة التى انقسم إليها السلم الموسيقى فى مصر ، أى إلى معرفة مقدار النغمات التى توسطت المقامات الأساسية . ولما كان مثل هذا البحث يتعذر الاستدلال عليه إلا من الآلات بعد أن أعجزنا الحصول على لحن من الألحان القديمة التى يستحيل الوقوف عليها بعد أن عفت منذ آلاف السنين ، ولم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين وأصابع الموقعين إذا ما تحركت على الآلات . ولما كانت الآلات الايقاعية كالصاجات والطبول والصنوج والدفوف لا تفيد فى مثل هذا البحث ، وكذلك لاينفع النفير . فلم يبق إذاً إلا الآلات الوترية وهى الجنك والكنارة والعود ، وآلات النفخ وهى الناى والزمارة والمزمار ، والأخيرة وهى آلات النفخ أصلح لهذا الغرض لسهولة معاينة ثقوبها وإمكان مقايستها . ولهذا لاعجب إذا رأينا أن أقدم التجارب قد أجريت على هذه الآلات . وكان أول من فكر فى هذه الطريقة هو فيتس « F. J. Fétis » وكان مصيباً فى طريقة التفكير ، مخطئاً فى التنفيذ خطأ لانرى معه أهمية لذكر تجربته .

ثم قام بعده فيكتور لورى « Victor Loret » وأعاد فى ليون بحث فكرة فيتس ، وقام بتجارب أوسع نطاقا وأكثر إحكاما وأمتن أساسا . وقد نشر نتيجة أبحاثه فى المجلة الفرنسية « Journal Asiatique » سنة ١٨٨٩ ثم أعاد نشرها فى الجزء الأول من دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية « Lavignac » سنة ١٩١٣ . وتتلخص طريقته فى أنه صنع نماذج لكل ما أمكن أن تصل إليه يده من النايات أو الزمامير أو المزامير المصرية القديمة الموجودة فى باريس وليدن وتورين وغيرها . وقد اجتهد فى أن تكون النماذج التى يصنعها طبق الأصل تماما ، طولا وعرضا وسمكا ، محتفظا تمام الاحتفاظ بأبعاد الثقوب واتساعها

وأراد بعد ذلك بالعزف بها الوصول إلى النغمات التى كان يشتمل عليها السلم الموسيقى المصرى القديم ، وهنا اعترضته صعوبة جديدة وهى : كيف ينفخ فى تلك الآلات وكلها متشابهة ؟ هل ينفخ فيها على أنها ناى . أو على أنها زمارة ، أو على أنها مزمار ، إذ كان بوق الفم ساقطاً فى جميعها . وبذلك بدأ يجتهد فى تمييز كل نوع على حدة ، فما ظنه نايا تركه دون بوق ، وما ظنه مزماراً أو زمارة صنع له بوقا للفم ، ثم قصد بعد ذلك إلى موسيقيين صناعتهم العزف بآلة الفلوت الغربى الحديث وطلب إليهم العزف بآلاته هذه التى اصطنعها ثم دوّن ما وصل إليه من النغمات .

والآن نناقش هذه الطريقة فنجدها غير دقيقة فى البداءة وخطأ فى النهاية . أما عدم دقتها فى البداءة فناشىء عن استحالة مطابقة آلاته التى صنعها للنماذج الأصلية تمام المطابقة . وأما خطأه فى النهاية فقد جاء من أنه صنع

أبواقا للمزامير حسب ما يتراءى له . ثم لم يقف خطأه عند ذلك بل استحضر من الموسيقيين الحديثين من ينفخ له فى تلك الآلات القديمة وهذا خطأ أيضا إذ العازف الحديث غير العازف القديم .

والعازف يجتهد دائما أن يضبط من تلقاء نفسه أصوات النغمات لتتفق مع ماهو ثابت فى مخيلته من سلم موسيقاه . ومهما كانت الآلة التى يعزف فيها أجنبيه فلا بد أن يأتى فى نغماته بواسطة عزفه الكثير من سلمه الموسيقى الساكن فى رأسه والمتعود سماعه وعزفه ـ وذلك مثبوت علمياً ـ وسبب ذلك أن العازف الحديث بآلة الفلوت عظيم المهارة فى تغيير حركة شفتيه أثناء العزف وتغيير حركة النفخ إلى درجة تمكنه من التلاعب بالنغمات .

ولكن هناك طريقة مثلى للوصول إلى هذا الغرض لا يمكن أن تخطىء ، فضلا ، عما هى عليه من السهولة ، تلك أن نعفى حاسة السمع من هذا البحث إطلاقاً ونجعل المسألة حسابية بحتة فنستعين بواسطة العلوم الرياضية وحدها على تقدير نغمات هذه الآلات باستخراج نسبها من مقايسة أبعاد تلك الآلات وأبعاد ثقوبها واتساعها وما إلى ذلك . وقد حسبها الأستاذ الدكتور زاكس ، العالم الموسيقى الكبير ، بتلك الطريقة ووضع بنتيجتها جدولا مقدراً بالتقدير الموسيقى المعروف بالطريقة المئوية . ويضيق هذا المقام عن الأسهاب فى سرد حسابات هذه النتيجة ودقائقها . ولكن مما يجدر الأشارة إليه أن النغمات التى توصل إليها فى حسابه وإن كانت كلها تقريبا فى أبعادها بردات وعربات أى أنها نغمات كاملة وأنصاف نغمات إلا أنه كان بينها ماهو أقل من العربات وهو نادر جداً .

وكان المصريون يصنعون آلات النفخ على الطريقه الحسابية لا الجبرية ، أي يهتمون بحساب الأبعاد لابحساب الأصوات ، ولذا نجد أبعاد الثقوب ثابتة تقريباً .

عظمة الفن

قال ابن سرَيْج : دعانى فتية من بنى مَرْوان فدخلتُ اليهم وأنا فى ثياب الحِجاز الغِلاظ الجافية ، وهم فى الوَشى يَرْفُلون كأنهم الدنانير الهِرَقْلية ، فغنيتهم وأنا محتقر لنفسى عندهم ـ لحنا لى ، فتضاءلوا فى عينى حتى ساويتهم فى نفسى لِما رأيتهم عليه من الأعظام لى ثم غَنَّيْتُهم :

وَدِّع لُبابَةَ قبل أنْ تَترَحَّلاَ   واسأل فأن قُلاَّله أن تسألا

فطربوا وعظمونى وتواضعوا لى حتى صرتُ فى نفسى بمنزلتهم لِما رأيتهم عليه ، وصاروا فى عينى بمنزلتى ، ثم غنيتهم :

ألا هل هاجك الأظْعا   ن إذ جاوَزْنَ مطَّلَحا

فطربوا ومَشَّوا بين يَدَىَّ ورَمَوْا بحُلَلِهِمْ كلها علىَّ حتى غَطّونى بها فَمَثَّلَتْ لى نفسى أنها نفس الخليفة وأنهم لى عبيد وإماء ، فما رفعت طرفى اليهم بعد ذلك تيهاً .

الملوك الموسيقيون

الموسيقى تخاطب النفس فمن استطاع فهمها
فقد سما بعواطفه إلى أعلى الدرجات .

فردريك الأكبر

فردريك الاكبر

حياته الفنية فى ولاية عهده

— ٢ —

حرّم غليوم الأول على ولده فردريك ، عام ١٧٢٨ ، قراءة أى كتاب وحرّم عليه العزف بالصفارة فكتب لأخته يبثها شكواه وألم نفسه لهذا الحرمان المضنى فقال : « أحسبنى بئيساً أبلغ البؤس فهم يراقبوننى طوال اليوم ويحرّمون علىّ لذاذاتى المطهرة ، فلا أقرأ كتابا ولا أشغل نفسى بصديقتى الموسيقى ، إذن فماذا أفعل ؟ هم يرغموننى على مسارقتها فى الخفاء »

وكذلك كان يفعل فردريك ، فيستحل فى الخفاء ما حرم عليه ، وآية ذلك ما ذكره الأستاذ « كوانز » الذى كان يدرس له الصفارة ، من أنه حدث فى يوم صائف من عام ١٧٣٠ أن اضطر فردريك إلى الانتظام فى سلك الجيش ليعمل فيه ، فلما عاد بعد الظهيرة ، خلع ملابسه العسكرية وحلّ ضفيرته الألمانية ، وارتدى رداء ملكياً مذهباً ، ونظّم شعره على الطراز الفرنسى ، ثم قصد إلى « كوانز » ليصفّر معه ، ووكل بخفارة الباب إلى حارس . وبينا هما يعزفان إذا بالحارس يفزع اليهما فى اضطراب وقلق ينبىء عن قدوم الملك . فارتعدت فرائص فردريك وأستاذه من الرعب ، وخارت قواهما ، وسارع كوانز إلى الأوراق الموسيقية والصفافير فخبأها فى المدفأ ، أما فريدريك فقد ألقى بنفسه فى الرداء العسكرى ، وخانه الوقت فلم يستطع إعادة شعره الفرنسى إلى ضفيرة ألمانية . فلما دخل الملك عليهما ، أمر بتفتيش جميع الدواليب وإخراج كل ما تحويه من الأوراق . ومن محاسن الصدف أنه لم يخطر ببال أحد تفتيش المدفأ الذى كان كوانز يرتعد كلما اقترب منه أحد . استغرقت تلك الزيارة ساعة وبعض الساعة ، والرجلان يكاد يودى بهما الخوف ، لا لجريمة ارتكبا ، ولا لأثم اقترفا .

ذلك مثال من عنت المراقبة ، وعسف التضييق ، أنزله الملك بولده فأرغمه على إشباع شهوته الفنية خفية وسراً . ولقد صدق علماء النفس فيما قرروه من أن الضغط على الطفل والتضييق عليه يظهر أثرهما ، حتى فى الكبر ، فقد كان فردريك يشعر بهذا الضغط ، حتى بعد وفاة والده ، وبعد أن أصبح ملكا . وكثيراً ما كان يحلم أحلاما مفزعة وقد روى أنه تكلم فى أحدها بصوت مسموع فقال :

« ما أقسى أبى ! ما أقسى ذلك الرجل ! » . وكان يحلم مثل تلك الأحلام فى الوقت العصيب الذى اشتد فيه وطيس القتال بينه وبين الممالك الأوربية ، فى تلك الحروب التى دوّخ فيها أعداءه . ومن مأثور قوله ، أيام تلك الحرب الضروس « إن الشعر والموسيق ساعداى ، والصفارة صديقتى التى أبوح لها وحدها بأسرارى وخططى والتى هى وحدها مفرجة آلامى ومتاعبى فى تلك الحروب » .

وكان فريدريك يرى فى صفارته الصديقة والزوجة ، حتى كان يسميها ، مازحا ، « الأميرة » (البرنسيسة) ، كما كانت شقيقته ولهلمينا هى الأخرى شديدة الشغف بالموسيق تسمى مازحة ، آلتها الموسيقية وهى العود ، « الأمير » (البرنس) وكثيراً ما كان الشقيقان يقضيان فى صباهما أوقات سعيدة يشتركان فيها فى العزف معاً بآلتيهما . وذاقا من لذة تلك الأوقات ما جعل فريدريك يكتب لشقيقته ، بعد كبرة السن ، يقول « ما أشوقنى إلى تلك الأيام السعيدة أيام كنت تضمين فيها إلى صدرك أميرك المحبوب ، وأقبل أنا أميرتى المعشوقة » .

ولقد وضح كيف كان غليوم الأول قاسياً ، غليظ المعاملة لولده فردريك . وقد حمله قسراً على تعلم الفنون الحربية والاضطلاع بها ، وما كان أشد عجبه واغتباطه أن رأى ولده ولم يكد ينسلك فى مزاولة أعمال الجيش حتى كانت مواهبه الحربية ، فى لألائها وجلائها ، تماشى نبوغه وشغفه بالموسيق والشعر . وقد تحقق من أن ولده خير من يعتمد عليه فى إتمام خطته من جعل ألمانيا أمة حربية قوية ، وإن لم يستطع فى ذلك الوقت أن يتنبأ بأن ولى عهده الصغير سيتجاوز فى الأعمال المجيدة ما كان يحلم به أبوه وأنه سيستحق من التاريخ تلقيبه بالأكبر

إنشرح صدر الوالد ، ولما تبين أن الضغط على مواهب ولده فى الموسيق والشعر لم يصرفه عنهما بل حمله على مزاولتهما خفية ، لم ير بدأ من السماح له بمزاولة تلك الفنون ، فغادر فريدريك قصر أبيه بعد عام ١٧٣٢ ، وكان فى العشرين من عمره ، وعاش فى إحدى قصوره الخاصة فى ضواحى برلين

هنالك استقبل فريدريك أسعد أيام حياته ، كما يتجلى ذلك فى رسائله . وتنسم لأول مرة نسيم الحرية البليل ، فاستراحت نفسه ، وانقطع إلى الدرس فكان يقضى أياما متعددة داخل قصره ، لا يعلم شيئاً عن العالم الخارجى . وصار يعزف بصفارته ، مطلق الحرية ، ويتمتع بموسيقاه آمنا كيد العيون والرقباء . فزاد نشاطه وتضاعف وأخذ فى دراسة قواعد الموسيق ونظرياتها والتأليف الموسيقى ، على أستاذه « كوانز » وغيره ، فلما تم له ذلك أخذ يبتدع هو الألحان ويضع الأغانى لشعبه ، شعرها وموسيقاها ، والمارشات العديدة للجيش . ومن كلماته المأثورة فى ذلك الوقت قوله « إن إدارة فرقة موسيقية أصعب من إدارة الشعب »

كان الوالد يتردد على قصر ولده لزيارته فيسمع موسيقاه فى غير نقد ولا معارضة ، بل كان يتبادل وولده احترام الرأى ويقدر كل منهما ميول الآخر بلا مناقشة ولا جدال

ولقد استخدم فريدريك فرقة موسيقية خاصة بقصره تألفت من خمسة عشر عازفا ، يرأسها « كارل جراون » الموسيقى الذى ذاع صيته فى ذلك العهد وكان رئيساً لدار الأوبرا بمدينة « براونشفايج » ، وطالما اشترك فريدريك فى العزف مع فرقة قصره . وكثيرا ما جنحت ميوله إلى بناء دار للأوبرا فيه فاعترض أبوه رغباته وحال دونها فتنازل عنها فريدريك مرغما ، واكتفى بتمثيل الأوبرات فى القصر

يقول الفلاسفة وعلماء النفس إن الموسيقى والفنون الجميلة أقوى مهذب للعواطف والأحساس وإننا لنجد فى أخلاق فريدريك المثل الحى الملموس الذى جاء برهانا على تلك الحقيقة

كان فريدريك نفسه يعتقد أن الفنون الجميلة أكبر مهذب له ، حتى جاء فى إحدى رسائله قوله « إنى أعمل وأجهد فى العمل لأهذب دخيلتى بالشعر وأنقى سريرتى بالموسيقى »

وإذ كان فريدريك مولعاً من صغره بتلك الفنون ، فأى أثر ظهر لها فى خلقه ؟ هذا ما يصفه التاريخ ، فقد أثبت له لين العريكة ، ودماثة الخلق ، ووداعة الطبع ، وبغضه للفخفخة وكراهيته للوجاهة والوجهاء حتى أنه أنحى عليهم فى بعض رسائله بقوله « ليت طلاب الوجاهة فى بلادنا يدركون أن مهرها حسن المسعاة ونبل المقصد ، والعمل لصالح المجتمع »

وكان فريدريك ديمقراطياً مسرفا فى ديمقراطيته لا يرى فارقا بينه وبين أفقر أبناء الشعب وهذا الشعور لم يفارقه حتى وهو ملك فكان يداعب أصغر أفراد شعبه ويمشى بينهم بغير حرس ولا جند يمازجهم كأنه أحدهم . ولو انك تكلمت اليوم إلى أى ألمانى عن فريدريك الأكبر لحدثك عنه كأنما يحدثك عن صديق له . وكان فريدريك طيب القلب شديد التسامح لا يعرف معنى للحقد .

ومن أظرف ما حدثنا به التاريخ حادث وقع له مع رئيس فرقته الموسيقية ، وذلك أن رئيس الفرقة لحن مرة قطعة فكاهية يشترك فى عزفها ست آلات من نوع المزمار ، فلما رآها فريدريك مدونة على الورق أعجب بها واستلقى من الضحك ، وطلب من رئيس الفرقة توقيعها هو وفرقته وكان بالفرقة ست حمالات لوضع النوت الموسيقية عليها فى أثناء العزف ، فجاء رئيس الفرقة وفى يده سبع أوراق وضع كلا منها على مقرأ من تلك المقارىء الستة وبقيت معه ورقة ، فدار ببصره فى أرجاء الغرفة فاحصاً باحثاً ، فسأله فريدريك « ما ذا تبغى ؟ » فقال يعوزنى مقرأ سابع . فقال فريدريك « أظنك لا تحتاج فى عزف قطعتك إلا إلى ستة خنازير (يعنى عازفين) » . فقال رئيس الفرقة ولكنى زدت عليها لحناً خاصاً بالصفارة (يعنى خاصاً بفريدريك) . فلم يتأثر فريدريك من هذه الأجابة ، ورواها لأستاذه كوانز معجباً مسروراً .

وقد بلغ فريدريك ، وهو ولى عهد ، شأواً بعيداً فى الموسيقى وعلومها لا يبلغ اليه كثير من المنقطعين لهذا الفن ولكن بالرغم من ذلك لم يقنع بما وصل اليه بل كان طموحا إلى المثل الأعلى حتى أنه كتب لشقيقته فلهلمينا يقول « أريد أن أكون مخلصاً مثلك للموسيقى »



الجهاز السمعى والتقاط الأصوات

لكى نتمكن من فهم عملية التقاط الأذن للأصوات ، يتحتم أن نعرف ، قبل كل شىء ، ماهية الجهاز السمعى من ناحيتيه : التشريحية ، والفسيولوجية.ولذلك رأينا أن نفرد لهذا البحث بابا خاصا ، نعالج فيه الموضوع ونشرح ، فى أبسط بيان وأوضح أسلوب ، أهم عناصره وما تنبغى معرفته من تركيب هذا الجهاز ووظيفته ليكون فى متناول الفهم فلا يعسر ، حتى على غير المختصين . متابعته وإدراك مراميه .

تركيب الأذن

تتركب الأذن ، أو عضو السمع ، من ثلاثة أجزاء أساسية هى : « انظر الشكل » :

«١» الأذن الخارجة

«٢» الأذن الوسطى

«٣» الأذن الداخلة

وسنجتزىء ، فى هذا المقال ، بموجز عن هذه الأجزاء الثلاثة من ناحية تركيبها .

الأذن الخارجة « انظر الشكل »

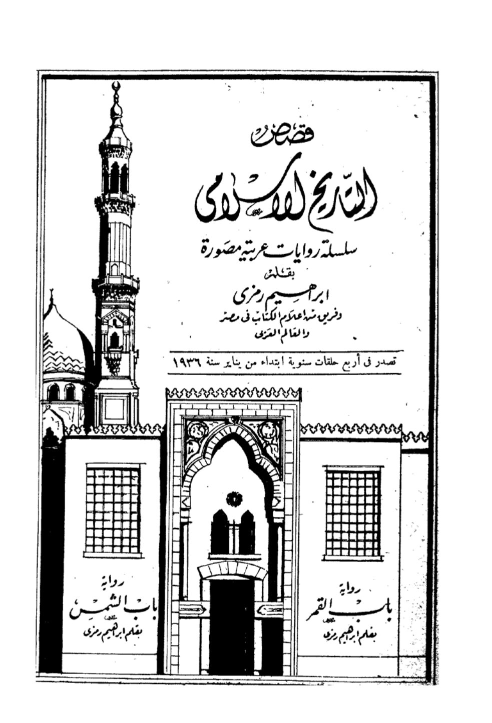
تتركب الأذن الخارجة من جزأين :

جزء خارج الرأس ويسمى « الصيوان » وهو متصل بعضلات لا تزال مستعملة فى كثير من أنواع الحيوان التى يمكنها تحريك آذانها ولكنها لندورة استعمال الأنسان لها ضمرت ، وكادت تختفى .

والجزء الثانى من الأذن الخارجة عبارة عن قناة متصلة بالصيوان وتسمى « القناة السمعية » وهى التى توصل الفتحة الأذنية الخارجية إلى الداخل ، وطولها يقرب من بوصة ، واتجاهها إلى الأمام ، وإلى الداخل

الأذن الوسطى « انظر الشكل »

تتكون الأذن الوسطى من فراغ فى عظمة من عظام


قصص
التاريخ الاسلامى
سلسلة روايات عربية مصورة
بقلم
ابراهيم رمزى
وفريق من أعلام الكتاب فى مصر
والعالم العربى
تصدر فى أربع حلقات سنوية ابتداء من يناير سنة ١٩٣٦
رواية
باب القمر
بقلم ابراهيم رمزى
رواية
باب الشمس
بقلم ابراهيم رمزى

باب القمر

هو اسم باب الاسكندرية الغربى الذى دخلت منه جيوش الفرس بقيادة السلار شاهين سنة ٦١٧ الميلادية ، وأتمت بفتحها نصر كسرى أبرويز على هرقل امبراطور الروم ، قبل أن تحق عليهم كلمة الله فيغلبهم الروم فى بضع سنين : و يوافق ذلك عهد بعثة النبى عليه الصلاة والسلام فى مكة المكرمة .

ولذلك فالرواية دراسة لبلاد العرب وأديانها ومكة وأهلها والشام وخلافاتها ، وشرح لنشأة الاسلام وحالة مصر فى أيام أفول الدولة الرومية .

باب الشمس

هو اسم باب الاسكندرية الشرقى الذى دخلتها منه جيوش العرب تحت إمرة الفاتح العظيم عمرو بن العاص فى سنة ٦٤٢ الميلادية فأزالت بنصرها دولة الروم من الشرق ويوافق ذلك أول خلافة عثمان بن عفان

فالرواية دراسة لأعمال الصحابة عليهم الرضوان و إلمام بفتوحاتهم فى العراق والشام و بلاد الفرس ومصر .

* * * *

تقع كل رواية فى أكثر من ٢٠٠ صفحة بهذا القطع مزينة بالصور والرسوم .

و يرجو صاحب القصص من أنصار هذا المشروع فى مصر والعالم العربى والشرق وأن يعاونوا على ذيوعه فما قصده منه إلا أن يكون تبصرة للناشئين وتذكرة للراشدين خدمة للدين والمسلمين كما أنه يدعو علماء تاريخ الاسلام ودارسيه دراسة علمية دقيقة إذا هم أنسوا فى أنفسهم الرغبة والقدرة على صياغة القصص من التاريخ أن يتفضلوا فيتصلوا به فى ذلك وإنه لمستعد لنشر قصصهم فى هذه السلسلة مع الشكر والمكافأة عليها بما تستحقه من الاكرام

والله يهدينا و إياهم سواء السبيل و يوفقنا جميعاً إلى مرضاته إنه نعم المولى ونعم النصير

الرأس تسمى « العظمة السمعية » ويسمى هـذا الفراغ « الفراغ السمعى » وهذه الأذن الوسطى تتصل من الخارج بالقناة السمعية ، ويفصلها عنها غشـاء يسمى « الطبلة » . ولها من الداخل فتحتان تصلانها بالأذن الداخلة إحداهما مستديرة ، والأخرى بيضاوية . وتتصل الأذن الوسطى من أسفل بالحلق بواسطة أنبوبة طويلة تسمى « قناة استكيوس » وعند اتصال الأذن الوسطى بالغشـاء السمعى « الطبلة » نجد مثبتاً بهذا الغشاء من الداخل « أى فى الفراغ السمعى » يد المطرقة ، والمطرقة أولى العظيمات السمعية .

وهذه العظيمات السمعية ثلاث ، تمتد من الغشاء السمعى « الطبلة » إلى جدار الأذن الداخلة وتسمى على الترتيب ، من الخارج للداخل :

(١) المطرقة

(٢) السندان

(٣) الركاب

وهذه الأخيرة « وهى عظيمة الركاب » مثبت قدمها فى الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة .

قناة استكيوس

وهى القناة التى توصل الأذن الوسطى بالحلق ، يبلغ طولها ٣٥ ملليمتراً وهى فى الحالة العادية تكون مغلقة حتى لا يكون للتنفس تأثير فى الضغط الهوائى الموجود بالأذن الوسطى ولذلك لانسمع صوتاً لمرور الهواء فى أثناء عملية التنفس .

فلو أن هذه القناة كانت مغلقة دائما لأصبحت الأذن الوسطى حيِّزا مغلقا أبداً ، فاذا حدث تغيير فى الضغط الجوى من الخارج اختلف الضغط على جانبى الطبلة ، وكان النتيجة الحتمية لذلك إضعاف مقدرة الأذن على سماع الأصوات ، غير أنه لايحدث لأن القناة تفتح فى أثناء البلع وفى التثاؤب

وإذا حدث التهاب فى الحلق وامتد إلى تلك القناة فأنها تصبح دائمة الانغلاق . وفى هذه الحـالة يُمتص تدريجاً الهواء الموجود بالأذن الوسطى ، ويحدث اختلاف فى الضغط على جانبى الغشاء ، وهذا ماقلنا إنه يضعف من قدرة الأذن على سماع الصوت . وفى هذه الحالة تصير الأذن كأنها صماء

الصمم الوقتى

يحـدث الصمم الوقتى إذا تغير الضغط الجوى فجاءة ، كالتغيير السريع فى مستوى الانسان بالنسبة لسطح الأرض أو البحر ، كما يحدث أثناء الصعود السريع بالطيارة ، أو النزول فى غواصة . وهذا الصمم يزول فى الحال إذا ابتلعنا ريقنا ، حيث تفتح هذه القناة فيستوى الضغط على جانبى الغشاء السمعى .

الأذن الداخلة « انظر الشكل »

تتكون الأذن الداخلة من غرف وأنابيب منحوتة فى العظمة السمعية ، وتتصل بالأذن الوسطى كما سبق القول بواسطة فتحتين صغيرتين عليهما غشاءان وهاتان الفتحتان هما

(١) الفتحة البيضاوية ، أو البيضية ، وتتصل بأسفل الركاب

(٢) الفتحة المستديرة

وتتكون هذه الغرف وتلك الأنابيب من جزأين : جزء عظمى مملوء بسائل ، وجزء غشائى مملوء بسائل آخر أقرب شبهاً إلى السائل الأول

فأما الجزء العظمى فيتكون من ثلاثة أجزاء وهى :

(١) الدهليز

(٢) القنوات النصف الهلالية ، وهي ثلاث قنوات

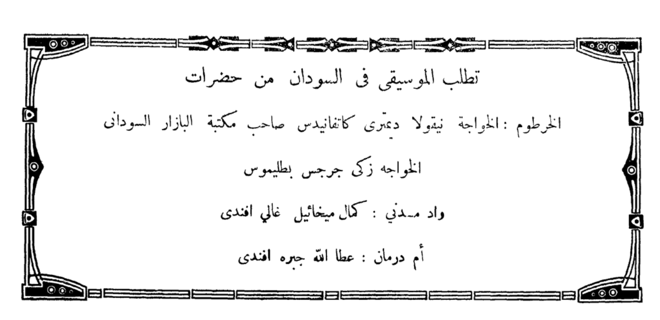
(٣) القوقعة

وأما الجزء الغشائي فهو داخل هذا الجهاز العظمي ويشبهه في الشكل

ويتصل بالأذن الداخلة أعصاب متصلة بالمخ تسمى « العصب السمعي »

والذي يهمنا ، في بحث موضوع السماع من هذه الأجزاء المعقدة الدقيقة ، التي تتركب منها الأذن الداخلة ، هو القوقعة إذ تبين أنه لو أصاب القنوات النصف الهلالية خلل أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك اختلال في التوازن ولكنه لا يحدث صمما . وعلى النقيض من ذلك أنه لو أصاب القوقعة خلل أو تلف فأنما ينشأ عن ذلك صمم ولا يؤثر في التوازن

وإذن فالقوقعة أهم عوامل السمع ولهذه الأهمية سنتحدث عنها في مقال خاص في العدد التالي . كما أننا سنوفي البحث تباعا في شرح عمل الجهاز السمعي وبيان النظريات المختلفة في السماع .



أعلام الموسيقى

كارمن الخالدة تقتل ملحنها

بيزيه BIZET

١٨٣٨ ١٨٧٥

آفة الفنان جحود الناس . يخرج لهم آياته فينكرونها ، وينشر عليهم مبتدعاته فيجحدونها . ويذيع فيهم مبتكراته فيعيبونها . ويتحرى مسراتهم فيخذلونه ، ويتعمد مبراتهم فيخطئونه كأنما استشرى بينه وبينهم عداء لا يهدأون أو تخمد همته وتسكت نأمته . حتى إذا قضى وانقطع عمله ، هرع هؤلاء الجاحدون الكافرون يبكونه ، وأقاموا الحفلات يؤبنونه ، وسارعوا إلى ذكرياته يحيونها ، وآثاره يخلدونها ، كأنه لم يعش بينهم جائعا ذميما ، يتلمس رحمتهم فلا يصيب بينهم رحيما

هذا بيزيه « ملحن كارمن الخالدة » هضمه معاصروه وغبنته عشيرته وأهلوه ، فكان اهتضامه وصمة فى جبهة أوربا الحديثة ، يندى لها العصر ، ويخزى منها الدهر .

ولد اسكندر قيصر ليوپولد المشهور بجورج بباريس فى ٢٥ من أكتوبر سنة ١٨٣٨ ومات فى أحد ضواحيها فى ٣ يونية سنة ١٨٧٥ . كان ابن معلم للغناء ، التحق بمعهد الموسيقى ولما يبلغ التاسعة من عمره ، وسرعان ماتجلت عبقريته الفنية وظهر نبوغه فنال فى سن العاشرة جائزة بعد أخرى . وكان يتعلم من الآلات الموسيقية العزف بالبيانو والأرغن كما كان يدرس علم صوغ الألحان على « هاليفى *Halévy* » الموسيقار الفرنسى المشهور (وقد تزوج بيزيه بابنته فيما بعد وعمرت حتى ديسمبر عام ١٩٢٦)

وفى عام ١٨٥٦ نال بيزيه جائزة « أوفنباخ *Offenbach* » الموسيقار المعروف جزاء تلحينه رواية « دكتور المعجزات » من نوع الأوبريت .

وبعد ذلك بعام واحد نال الجائزة الكبرى لروما . ثم سافر إلى إيطاليا لأتمام دراسته الموسيقية بها ، وكان يتعيش من معونة مالية تكاد لا تستوفى كفافه ، يمده بها

أهل الخير فى فرنسا . وقد لحن وهو فى إيطاليا أوبرا إيطالية ، وقطعتين من نوع السنفونى ، وفاتحة « أوفرتير » وأوبرا كوميك . ومقطوعات أخرى مختلفة كان يبعث بها الفينة بعد الفينة إلى فرنسا وطنه ليبرهن لها على مقدار مجهوده واستفادته من بعثته فى إيطاليا .

وبعد عودته من إيطاليا ظهرت له بين عام ١٨٦٣ و١٨٦٧ أوبرات كبرى لم تصادف نجاحا . وفى عام ١٨٧٢ أى قبل وفاته بثلاثة أعوام لحن روايته « جميلة » وهى ذات فصل واحد فلاقت أيضا من الجمهور إخفاقا .

كل ذلك والموسيقار المهتضم ، المنكوب فى فنه . وهو خلاصة ذهنه وأعز ما يحرص عليه ، يتحمل فى صبر ، ويصبر فى جلادة ، فلا يجد اليأس إلى عزمه منفذاً ، ولا الأسى إلى قلبه سبيلا . بل ظل يجاهد ويبذل الطوق مواصلا صياغة الألحان وتأليف الأنغام حتى أذاع على الملأ غراميات جديدة من نوع « السويت *Suite* » أهمها ما يعزف بين فصول رواية « الأرليزية » ، وهى رواية من نوع الدرام .

ولئن لاقت تلك الغراميات شيئاً من التوفيق فأنها لم تقدر ولا كتب لها الخلود إلا بعد موته . حيث نبهت ألحانه فى « كارمن » أذهان الناس إلى ذلك الموسيقار المنكود

لقد لحن بيزيه أوبرا « كارمن » عام ١٨٧٥ فتنكر لها الجمهور واستقبلها بالكفران والجحود ، فأثر ذلك فى الفنان المسكين فقضى ضحية الحزن واليأس وذهب إلى الله يشكو ظلم الأنسان ، وما امتاز به من الجحود والكفران

ذلك مصرع الفنان بيزيه ولم يستكمل من العمر أربعين سنة . ذلك مصرع ملحن كارمن تلك الأوبرا الخالدة بين خوالد الأوبرات فى العالم ، بما امتازت به من طابع لا يجارى وتنسيق فى آلات فرقها الموسيقية يتجلى فيه سلامة الذوق ، وروعة الفن . وعبقرية الفنان « ما أجمل الحياة لولا ظلم الأنسان »

و « الموسيقى » جريا على عادتها تنشر فى هذا العدد مارش كارمن الذى لايزال أعجوبة الفن وحديث التاريخ

من ادارة المجـــلة

إجابة لرغبة الكثير من القراء الكرام ـ تعلن إدارة المجلة استعدادها لأرسال الاعداد السابقة من مجلة الموسيقى نظير مبلغ ٢٢ مليما عن كل عدد خالصاً أجرة البريد وهذا السعر لغاية أول ديسمبر القادم

أول مصنفات العرب فى الموسيقى

يعقوب بن اسحق الكندى

كان يونس الكاتب أول من وضع تصانيف عربية فى أخبار الموسيقى والغناء فقد صنف « كتاب النغم » و « كتاب القيان » فكانا نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا الباب .

كانت هذه بداية التصنيف العربى فى علوم الموسيقى وفنونها فى الدولة الأموية ، وكانت بداية مباركة استكملها العصر العباسى الذى ظهر فيه عناية خاصة بأثبات قواعد الموسيقى العربية ونظرياتها .

وكان إسحق الموصلى أول من عنى بتلك الناحية من التأليف ، بعد يونس الكاتب ، فاستكمل مؤلفى سلفه .

ثم جاء الخليل بن أحمد فوضع « كتاب النغم » و « كتاب الأيقاع » فكانا بحق أول مؤلفات علمية .

وإنا لنقرر ، والألم يحز فى نفوسنا ، أن شيئاً من هذه التصانيف لم يصل إلينا ، وليس لدينا عنها إلا أخبار امتلأت بها بطون كتب الادب العربى والتاريخ . ولقد كان يظن ، حتى السنوات الأخيرة ، أن كتابى الخليل بن أحمد موجودان ، غير أنه اتضح من استقراء البحث أن الكتابين المنسوبين له ليسا كتابيه .

جاء بعد هؤلاء من بزّهم جميعاً فى هذا النوع من التأليف ، ذلك هو يعقوب بن اسحق الكندى ، فكتب ما يربى على سبعة مؤلفات فى العلوم الموسيقية ونظرياتها . وكان أول من استعمل فى كتبه تدوين الموسيقى بالحروف بشكل منظم .

ولقد كان من المنتظر أن يظهر فى مصنفات الكندى الموسيقية أثر التآليف اليونانية ، ذلك بأن العصر الذى عاش فيه ذلك الفيلسوف العربى الكبير كان عصراً دأب فيه الخلفاء على تشجيع الفلاسفة والعلماء لاستقراء كنوز العلوم اليونانية ، والوقوف على أسرارها ، وترجمتها . وقد ظهر أثر ذلك جلياً فى مصنفات الفارابى التى نقل فيها كثيراً من العبارات اليونانية بنصها ولغتها ، مع أن عصره يتأخر عن عصر الكندى بخمسين سنة ، كما كان هذا الأثر ظاهراً فى مصنفات « إخوان الصفاء » بعد الفارابى .

غير أن الكندى كان فى مؤلفاته الموسيقية شخصية مستقلة جعلت لمصنفاته طابعاً عربياً خاصاً ، وإن اتفقت فى الكثير من نظرياتها مع نظريات الموسيقى اليونانية ، ذلك لأن الموسيقى اليونانية كانت موسيقى الشرق بوجه عام .

عاش يعقوب بن اسحق الكندى فى القرن الثامن (حوالى سنة ٧٩٠) وعمّر إلى ما بعد منتصف القرن التاسع (حوالى سنة ٨٧٤) وهو أول عربى وصلت الينا مصنفاته فى الموسيقى على الاطلاق ، لذلك كانت لمؤلفاته قيمة خاصة لأنها أضاءت لنا الطريق وأرتنا نظريات الموسيقى العربية فى أقدم عصورها .

لم يصل الينا من المصنفات الموسيقية السبعة التى وضعها الكندى غير اثنين مثبوت ، على التحقيق ، نسبتهما له وهما مخطوطان أحدهما محفوظ بالمتحف البريطانى برقم ٢٣٦١ وعنوانه « من كتاب يعقوب بن اسحق الكندى فى التأليف » (١) ، والثانى « رسالة الكندى فى أجزاء خبريه فى الموسيقى » محفوظة بدار الكتب ببرلين برقم ٢٣٦١ (٢)

(١) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الألمانية الدكتور محمود أحمد الحفنى والدكتور روبرت لاخمان وطبع ببرلين عام ١٩٣١

(٢) قام بتصحيح هذا المخطوط وشرحه والتعليق عليه مع ترجمته إلى الانكليزية الدكتور محمود أحمد الحفنى والدكتور روبرت لاخمان (تحت الطبع)

وهناك مخطوطتان أخريان ، بدار الكتب ببرلين ، لا تحملان اسمه غير أن زميلنا المستشرق الانجليزى الدكتور هنرى فارمر يعتقد أنهما من تصنيف الكندى

وإذا سلمنا بصحة ما يعتقده البحاثة الدكتورفارمر كان ما وصل إلينامن مؤلفات الكندى السبع فى الموسيقى أربعاًعلى الأكثر.

ومن أهم ما تنبغى الأشارة إليه أن نذكر أن الكندى استعمل فى تسمية النغمات الحروف الأبجدية . فأطلق على الأثنى عشر صوتا (عربة) التى تأتلف منها سلمه الموسيقى على مثال أشبه بالسلم الغربى الحالى ، الحروف الأثنى عشر الأولى من الحروف الأبجدية (ا ب ج د ه و ز ح ط ى ك ل)

وهل توصل البحث إلى معرفة نسب هذه الأصوات بعضها إلى بعض ؟ أو بعبارة أخرى هل فى الأمكان أن نتوصل من مؤلفات الكندى إلى معرفة نسب السلم الموسيقى العربى فى ذلك الوقت ؟

نعم ، لحسن الحظ . فقد كان الكندى دقيقاً فى تآليفه حتى استطعنا — من مواضع مختلفة من مصنفه اللندنى — أن نستخرج نسب نغمات سلمه بكل دقة

وكان شرح الكندى للنغمات فى ذلك المخطوط مبنية على آلة موسيقية . وإن لم يصرح باسمها فأنها على التحقيق آلة العود ، فذكر أنها ذات خمسة أوتار . وذلك بخلاف ماذكره هو فى مخطوطه الثانى المحفوظ فى برلين من أن أوتار العود أربعة ، ولكن ذلك الخلاف فى التقرير لم يعد سراً ، إذ تبين من المؤلفات القديمة جميعها أن العود لا يذكر فيها ذا خمسة أوتار إلا فى البحوث النظرية إذ يقتضى الأمر إتمام نغمات المرتبة الحادة ، وذلك واضح جلى فى مؤلفات الفارابى وابن سينا . أما فى الاستعمال العملى فقد اكتفى العرب فى الشرق بالعود ذى الأربعة الأوتار .

وهذه الأوتار الأربعة ، اثنان منها لهما اسمان فارسيان واثنان لهما اسمان عربيان ، فأما الفارسيان فأحدهما وهو أحدّ الأوتار يسمى « الزير » (ومعناه أسفل) والثانى وهو أغلظها يسمى « بَمْ » (ومعناه نور الصباح) .

وواضح أن تسمية أحدّ الأوتار بالأسفل نسبة إلى موضع الوتر بالنسبة لوضع الآلة فى أثناء الاستعمال

وأما الوتران العربيان فأحدهما يسمى (المَثْنَى) والآخر يسمى (المَثْلَثْ)

أما الوتر الخامس ، وهو نظريا أحدّ من « الزير » فأذا ذكر سمى تارة « الزير الثانى » وأخرى « الحاد » .

وننشر فيما يلى جدولا ببيان توزيع الأصوات على الأوتار الخمسة ومسمياتها وفاق ما كتبه الكندى :

الزير الثانى	الزير الاول	المثنى	المثلث	البم
ط	د	ك	و	ا
ى	ه	ل	ز	ب
ك	و	ا	ح	ج
ل	ز	ب	ط	د
ا	ح	ج	ى	ه
ب	ط	د	ك	و
ج				

ويتضح من البيان أن المسميات تكرر نفسها فى المرتبة الثانية على نفس الترتيب الأول . وكانت الأوتار تضبط على مسافة الرابعة فيما بينها .

أما المخطوط الثانى ، المحفوظ فى دار الكتب ببرلين ، فهو فى الحقيقة فخر للعرب فى بحوثهم الموسيقية ، إذ لم يقتصر فيه الكندى على ماهو مألوف من البحوث الخاصة بقواعد الموسيقى ونظرياتها ، إنما تعرض لبحوث فلسفية قيمة عالج فيها اتصال الموسيقى بالفلك ، ومناسبة الأنغام لقوى النفس ولأرباع الأنسان ، ثم اتصالها بالألوان والحواس . وهذا البحث الأخير من أحدث البحوث التى تهتم بها أوربا فى الوقت الحاضر ، ولعلنا نعود إلى استيفائه فى فرصة أخرى .

بحوث فنية

بديع الموسيقى وبيانها

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

لامراء فى أن الموسيقى لغة لها تدوينها ولها أسلوبها وتمتاز عن اللغات الأخرى بما لها من تأثير على الروح ، وتهذيب للنفس ، وتحريك للعاطفة . والموسيقى مقياس صادق لحضارة الأمم . وكلما ارتقت أمة نهضت موسيقاها تبعاً لهذا الرقى ، واضطراد تطورها ، وتحسن أسلوبها وتراكيبها وزادت بدائعها حتى تساير زمانها ومكانها .

ولو أردنا أن نتناول البحث فى بديع الموسيقى وبيانها وجب أن نتتبع ما اعترى أساليبها وتراكيبها من المحسنات والتطور فى أزمنة مختلفة ، بل قد تضطرنا الحال إلى الانتقال بالبحث عن هذا الرقى المضطرد من مملكة إلى أخرى .

فالبحث فى بديع الموسيقى وبيانها ، هو فى الحقيقة تمحيص فنى للموسيقى فى جميع العصور ومختلف الأقطار

فن العصور الأولى

من دواعى الأسف الشديد عدم العثور على تدوين موسيقى من مخلفات العصور الأولى حتى نوفى الأقدمين حقهم من الأطراء والأعجاب ، لما كان لديهم من بديع فى الموسيقى وبيانها ، تنم عنه تلك الآثار الصامتة التى تحمل صور الآلات المتعددة الألوان والأشكال ، وتلك الفرق المختلفة التنظيم والتكوين ، المتنوعة التوزيع تبعاً للعصور المختلفة مما يدل على حدوث تطور نحو الارتقاء بالسمع يتبعه حتما اضطراد فى تحسين الأساليب الموسيقية .

ولا شك أن العصورا لأولى ، كان لموسيقاها تنويع فى الأيقاع هو أساس الأيقاع العصرى إن لم يكن يبزه حسناً وجمالا لتعدد أشكال آلات الأيقاع عندهم واقتصارها فى العصر الحالى على النذر اليسير إذا استثنينا لوازم الرقص « والجازبند » التى يقولون فى حقها إنها رجوع إلى القديم

ومن بقايا أشعار العصور الأولى التى كان يتغنى بها يمكننا أن نعرف أنهم كانوا على دراية بما نعبر عنه الآن « بالجملة الموسيقية » وكذلك نستنتج من توزيع الفرق المرسومة على الحجارة أنهم كانوا على دراية بالغناء الانفرادى « صولو » واستصحاب الموسيقات « الآلات » للمغنى ، وطرائق التعاون فى الغناء والعزف والأخذ والرد « كورس »

لقد أجهد العلماء البحث عن الطراز الموسيقى فى العصور الأولى فعمدوا إلى الاستنتاج والمقارنة بالشعوب الفطرية التى لم تمسها المدنية الحديثة ، فقرر بعضهم خلو الموسيقى القديمة من الأنسجام « الهارمونى » وتعدد الأصوات « البليفونى » وحكموا بأنها كانت من النوع الغنائى « ميلودى » وتوصلوا من فحص ما وصل إلى أيديهم من الموسيقات « الآلات » إلى معرفة أن سلم الجاهلية الموسيقى . كان يشمل أجزاء عديدة تقل عن نصف البعد الطنينى « التون »

على أننا لو نظرنا إلى ما كان عليه بعض الممالك القديمة من حضارة وتقدم ظاهر فى جميع أنواع الفنون الجميلة كالتصوير والنحت والتلوين لاستحال أن يدخل عقولنا أن موسيقاهم لم تكن محتفظة بخطاها مع الفنون الأخرى

والموسيقى كما أسلفنا مقياس الحضارة أو كما قيل: إن شئت أن تعرف ما عليه أمة من الرقى فانظر إلى موسيقاها .

ولو عرفنا أيضاً أن التراتيل والترانيم الكنسية قد انحدرت عن أصل جاهلى عريق فى عبادة الأصنام . وهذه التراتيل سواء منها الأرثوذكسى « القديم الفطرى » أو الحديث العصرى عمادها تعدد الأصوات ويتوقف عمق تأثيرها ومدعاتها إلى الهيبة والخشوع على ما فيها من انسجام صوتى - لو عرفنا ذلك لذهلنا القول بأن طراز الموسيقى الجاهلية كان غنائيا ميلودياً .

لقد عثر المنقبون فى القرن الثامن عشر على ثلاث نوتات موسيقية عرفوا أنها ترانيم فى حق إله الشعر «كاليوب» وإله الأنشاد «نمزيس» وإله الفنون «أبولو» وفى سنة ١٨٩٤ عثروا فى خرائب «دلف» اليونانية على قطعتين من الموسيقى كما عثروا فى كنيسة الروم بالأسكندرية على قطع موسيقية كتبت على أوراق البردى ، يرجع تاريخها إلى القرن الثالث بعد الميلاد . على أن هذه المقطوعات الموسيقية لاتعطى رأيا حاسما فى طراز موسيقى العصور الأولى .

ولنترك الآن هذا البحث لأخصائيه . مع ثقتنا بقرب وصولهم إلى كشف حقائق طراز الموسيقى فى تلك العصور .

لغة الموسيقى

- لكل لغة أحرف هجائية وللموسيقى نغمات صوتية هى فى الحقيقة بمثابة الأحرف .

- من الأحرف الهجائية تتركب الكلمات المعينة للمدلولات ويمكن فى الموسيقى أن نعتبر المقاطع «الباطوطات» بمثابة الكلمات لأنها تتغير دلالتها بحسب وضعها

- من الكلمات تتكون الجمل . والجملة الموسيقية هى عبارة عن عدد من المقاطع «لايقل عن ٤ باطوطات غالباً»

- الموضوع الموسيقى «تيما» هو عبارة عن جملة موسيقية يتناولها المؤلف بالتحوير والتفصيل والشرح ليخرج منها قطعة موسيقية مطولة . وسنتكلم فيما بعد عن طرق هذا التنويع

- الغنوة «ميلودى» معزوفة لصوت واحد أو لآلة واحدة من ذوات الأصوات المفردة وقد تكون لها ألفاظ وقد تكون صامتة أى ليس لها ألفاظ ، وبعبارة أخرى ، يمكن أن نسمى كل مقطوعة موسيقية لا يدخلها الانسجام الصوتى «الهارمونى» ولا تعدد الأصوات «البوليفونى» ، وعلى ذلك فجميع الأغانى والمعزوفات التى نسمعها من «التخوت» وسواها هى من نوع «الميلودى»

ومن الأغانى الميلودية ما نسمعه من معزوفات للبيانو وسواه تشمل على تأليف «أكوردات» متفرقة لايقصد منها سوى إظهار مواضع التشديد أو الضروب

- الأنسجام الصوتى «الهارمونى» هو نوع من تعدد الأصوات يغلب أن تسير فيه الأصوات سواسية من حيث الانتقال إلى النغمات بمعنى أنه إذا استمر صوت على نغمة مدة محدودة «نوار» مثلا استمرت معه الأصوات الأخرى على نغماتها المختلفة وانتقل الجميع سوياً إلى نغمات مختلفة أخرى وهكذا . ونلاحظ فى هذا النوع من تعدد الأصوات اندماج الأصوات المختلفة الطبقات فى بعضها اندماجا تاماً يصعب على السامع تتبع كل صوت على حدته وهذا هو سبب تسميته «بالانسجام الصوتى» ويغلب استعمال هذا النوع من تعدد الاصوات فى الموسيقى الكنسية وما شاكلها من المواقف التمثيلية وسيأتى التكلم على نشأة وتطور هذا الطراز .

نكتفى بهذا القدر اليوم ، على أن نشرح الفرق بين «الهارمونى» و «الكنتربوان» فى العدد القادم مع أمثلة توضحهما .

الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

أهم الشعائر الدينية فى الاسلام هى الصلاة التى هى عماد الدين ، وتتصل بها تلاوة القرآن الكريم والذكر ، وهما نوع من الصلاة . بل إن الصلاة هى قرآن وذكر

ونحن نريد فى بحثنا هذا أن نبين مدى اختلاط الموسيقى بالشعائر الأسلامية أو بعبارة أخرى نريد أن نجيب عن السؤال الآتى وهو : « هل استخدمت الموسيقى استخداما دينياً فى شعائر الأسلام ؟

والموسيقى كما هو معلوم تأليف وتلحين وغناء . فهل دخلت الموسيقى بهذه العناصر الثلاثة فى الدين الاسلامى وقدمت له بعض الخدمات ؟

تأليف الشعائر الدينية :

المعروف أن القرآن الكريم كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير ، فهو ليس من تأليف البشر ، والصلاة قرآن أضيفت إليه بعض الدعوات الصالحات ، ألفها النبى صلى الله عليه وسلم . ووضع نظامها بوحى من الله تعالى . والذكر ترديد طائفة من أسماء الله الحسنى يستعان على تأثيرها فى النفس بقصائد ألفها المتقدمون من رجال التصوف على نظام لم يكن مألوفا فى عصر النبى عليه السلام

ذلك مبلغ التأليف فى القرآن والصلاة والذكر

تلحينها والتغنى بها :

أما التلحين والغناء فان لهما نصيبا موفوراً فى القرآن الكريم . حيث لحن القراء آيه تلحينا اختلف باختلاف بيئاتهم وأذواقهم . حتى صارت لكل قارىء طريقة تدل على شخصه وتميزه كما هو ظاهر فى أيامنا هذه وكما فصلناه فى مقالنا « أثر القرآن الكريم فى الموسيقى العربية » فى العدد الخامس من هذه المجلة الغراء

ولم يدخل التلحين فى الصلاة . إذ المعلوم أن القراءة سرية فى وقتين من أوقات الصلاة يؤديان فى النهار أما ثلاثة الأوقات الباقية وهى تؤدى فى الظلام فالقراءة فيها جهرية ، وهى لا تعدو تلاوة الفاتحة وسورة قصيرة فى الركعتين الأوليين من كل وقت — تلاوة غير ملحنة ولا أثر فيها للغناء — إلا أنها من بعض الأئمة تؤثر تأثيراً عميقاً فى المصلين حتى ليقول بعضهم فى تأثر شديد « آه » أو « الله » فتبطل صلاته على الرغم منه

وقد رأينا فى بعض مساجد المدن الكبرى شدة حرص المأمومين على قول « آمين » بشكل يلفت النظر ويسترعى الانتباه إذا ما قال الامام « ولا الضالين » بنغم موسيقى مؤثر

تلحين الأذان والتغنى به :

وللتلحين فى الأذان دخل كبير . ونحن نسمع المؤذن خمس مرات فى اليوم وهو يؤذن الأذان الشرعى ثم يتبعه بالتسليم مرجعاً صوته ترجيعاً جميلا

وقد لحن الأذان تلحيناً متعدداً . ولكل بلد فيه لحن خاص . ووزارة الأوقاف تتحرى فى تعيين المؤذنين جمال

الصوت وارتفاعه مع ماتشترط فيهم من ثقافة دينية خاصة والناس جميعاً يميلون إلى المؤذن ذى الصوت الجميل .

ويحارب السادة السبكية ، وهم جماعة يتمسكون بالسنة تمسكا شديداً ، مد الصوت والغناء فى الأذان . ويؤديه مؤذنوهم أداء طبيعياً دون ترجيع ولا تمديد ، ولا تخلو طريقتهم هذه من تأثير فى النفس ، إلا أنه لايبلغ تأثير الأذان الملحّن بل إن هذا يفضله فى طول الوقت الذى يستغرقه وأنه يُسمع كمية من الناس كثيرة العدد ، عن أذانهم .

وهم يحاربون كذلك التسليم على النبى بعد الأذان الشرعى ، مدعين أن هذه بدعة لم تكن فى عهد الرسول صلوات الله عليه - ولا يستطيع أحد من العلماء معارضتهم فى دعواهم - إلا أنهم يعتبرونها بدعة حسنة لاضرر منها

وعندى أن هذه البدعة إنما أوجدها المؤذنون إشباعا لشهوتهم من الغناء . وتمتعاً بموقفهم الجميل فوق المأذنة ، يشرفون على الناس من علٍ ويرجعون السلام ترجيعاً جميلا . أفرأيت الديك إذا صفا له الوقت وراقت الطبيعة فى عينيه علا نشزاً من الأرض أو وقف فوق جدار وأطلق لنفسه العنان فى الصياح والتغريد ؟

ألا إن الأنسان تلميذ الطبيعة ، ولولا أن بعث الله غرابا يبحث فى الأرض ليوارى سوأة أخيه ، ما عرف الأنسان الأول كيف يوارى هذه السوأة .

سورة الكهف

أديت فريضة الجمعة فى أحد المساجد بالمنيا فكان القارىء يتلو سورة الكهف تلاوة ملكت على الناس مشاعرهم . فاستدبر بعضهم القبلة متجهين نحو القارىء ، والتف الباقون حوله يرمقونه بابصارهم ويرهفون أسماعهم وينطقون بألفاظ الاستحسان والاستجادة متأثرين جذلين . وخاف الأمام أن ينقلب المسجد حلقة من حلقات الطرب فأمر القارىء بالكف ، وكاد يحصل مالا تحمد عقباه ، لولا أن الله سلم ، ولذا فأن السبكية الذين سلف ذكرهم يحاربون تلاوة سورة الكهف يوم الجمعة ، لأنها بدعة ، ولأن القائمين على عمارة المسجد يتوخون فى القراء الصوت الجميل والترتيل الحسن ، وإنك لتشاهد ازدحام المصلين يوم الجمعة فى المساجد التى يرتل فيها قارىء جميل الصوت كمسجد فاضل الذى يقرأ فيه الشيخ محمد رفعت ، والمسجد الذى يقرأ فيه الشيخ على محمود كما تلاحظ إقفار المساجد التى يقرأ فيها قارىء أجش الصوت سيىء الترتيل .

الألحان فى رمضان

ويؤدى الأذان وتقام الصلاة فى رمضان بشكل خاص يختلف عنه فى بقية شهور السنة فيزداد الترجيع ومد الصوت والتغنى فى الأذان والأقامة والتبليغ ، ترديد تكبيرات الأمام ، وتتلى بعض أدعية جميلة وملحنة تلحيناً بديعاً بعد كل أربع ركعات يتغنى بها كافة المصلين . ولذا تزدحم المساجد فى رمضان ازدحاما عظيما . ويعم الناس سرور شامل ، ويتيسر لك عقد مقارنة إذا علمت أن الصلاة العادية تُفَضَّلُ فيها الجماعة وصلاة التراويح يسَنُّ أداؤها بالمنزل ، ولكن بالرغم من ذلك نجد تقاعداً كبيراً عن صلاة الجماعة ، التى يأثم تاركها فى بعض المذاهب ، وتهالكا كبيراً على صلاة التراويح ، التى لاذنب على من يؤديها بمنزله ، ماذلك إلا لتلك الأنغام الشجية التى يؤديها المصلون جماعات وهم فرحون جذلون .

الألحان في العيد

كذلك في صلاة العيدين يقوم المسلمون بتلاوة التكبيرات المشهورة في لحن موسيقى رائع .

بل لقد سُنَّ أن تؤدى تلك التكبيرات جهاراً في الطرقات قبل صلاة العيد فاذا ما اختلطت أنغامها الشجية بنسيم الصباح العليل ، فعلت في الأرواح فعل الراح وأثرت فيها كل التأثير .

وعندى أن تلحين بعض الشعائر الدينية على هذا الوجه يرقق حاشية الروح ، ويلين القلب الغليظ ، ويعطف النفس الجموح ، ويهيء المرء لتلقى نفحات الذات العلية في سرور وابتهاج . روى أن أحد السائحين كان يركب حماراً بالأجرة وكان يسوقه له صاحبه . فسمع مؤذنا يرجع صوته الجميل بالأذان فتأثر كل التأثر وسأل الحمار عما يعمله ذلك الرجل فأفهمه أن هذه شعيرة من شعائر الأسلام ، تؤدى بهذا الصوت الجميل

فلم يلبث الرجل أن دخل في دين الله . ثم مر فاذا بقارىء ردىء الصوت أجشه يتلو آى الذكر الحكيم . وحاول السائح أن يسأل صاحبه عنه . فخاف الحمار أن يرتد صاحبه عن الأسلام بعد إذ هداه الله فصاح بحماره : « حا حا لئلا يكفر » !!

التلحين والغناء في الذكر

عنى رجال التصوف بخلق حلقات يقيمونها للذكر كما قدمنا تنشد فيها قصائد صوفية أكثرها غزلى ، وهى ملحنة تلحينا لا بأس به يؤثر في قلوب الذاكرين تأثيراً عميقاً

فبينما يردد الذاكرون لفظ الجلالة قائلين « الله . الله . الله . » يتغنى المنشدون بمثل :

شربنا كأس من نهوى جهارا
فصرنا عند نشوتها سُكارى
دخلنا الحان والكاسات تُجْلَى
ظننا أن في الكاسات ناراً
شربنا نقطة منها فهمنا
فان متنا فليس الموت عاراً

ويخشى بعض الصوفية أن يقعد الوقارُ بالمريد عن الاهتزاز في الذكر والطرب بالنشيد فيخاطبونه بمثل :

اخلع عذارك يا مريدى لا تسل
ودع العواذل يضربون بك المثل

وقد تدرج الأنشاد في مدارج الرقى حتى وصل الأمر بأستاذنا التفتازانى إلى استخدام الأستاذ محمد عبد الوهاب في الأنشاد على الذكر إبان الاحتفال بذكرى مولد النبى صلى الله عليه وسلم

وهنالك منشدون قد أثرَوا من احتراف الأنشاد ، وصار لهم صيت كبير ، بل يدلك على عظم مكانة المنشد عند أهل الذكر ، أنَّ له مِثْلَى نصيب الذاكر من النفحات التى توزع بعد اختتام الأذكار .

حسن طنطاوى سليم
المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية
بالأسكندرية

أغرب الأماني

قال الوليد بن عبد الملك لبديح المغنى: خذ بنا فى الأمانى فلأغلبنك، فقال: والله لا تغلبنى فيها أبداً: إنى أتمنى كفلين من العذاب. وأن يلعننى الله لعناً يشن على من خلفى. ومن قدامى، فهل تتمنى مثله، يا أمير المؤمنين؟ فقال: غلبتنى لعنك الله.

كلاهما لا يطاق

زار الموسيقار هانزلك زميله الموسيقار شومان فى مدينة درسدن يوما، فتناول حديثهما الكلام عن فاجنر، وتساءل هانزلك إن كانت أواصر المودّة بين الموسيقيين العظيمين موطدة الدعائم، وأنهما يتزاوران، فقال شومان: كلا، إن فاجنر، فى إعتقادى، مخلوق لا يطاق. لا جدال فى أنه عبقرى، ولكنه ثرثار لا ينقطع عن الكلام، وأعجب كيف يستطيع إنسان أن يظل متكلما.

وقد تصادف أن زار هانزلك فى اليوم التالى الموسيقار فاجنر فتناول الحديث ذكر شومان فقال فاجنر: علاقتى بشومان، فى الخارج، على أحسن حال، غير أننى أعتقد أن شومان رجل لا يطاق. ويعجزنى تبادل الزيارة معه، فهو أبكم لا يتكلم. زرته أثر عودتى من باريس، فجعلت أقص عليه قصصاً مسلياً عنها وعن أبراتها وحفلاتها الموسيقية وموسيقيها، وهو صامت لا ينبس كأنما احتبس لسانه؛ وما زاد على أن حدّج فى وجهى، ودار ببصره فى الهواء فتركته هارباً من جموده... حقاً إنه لا يطاق!.



بقرة بنى إسرائيل

ساوم أحد المغنين نعلا، فقال صاحبها بعشرة دراهم. فقال المغنى: لو كانت من جلد بقرة بنى إسرائيل ما أخذتها بأكثر من درهم. فقال الحذاء: لو كانت دراهمك دراهم أصحاب الكهف ما بعتك إياها.

فاجنار يخجله عزفه

روى «فاجنار» عن إقامته بباريس قال: لقد لقيت فى أثناء مقامى فى باريس كثيراً من الصعاب تحملتها بجلد وصبر؛ إلا شيئاً واحداً لم أستطع احتماله والصبر عليه، ذلك أنه كان يسكن إلى جانب غرفتى فى الفندق الذى نزلت فيه موسيقى دأب على العزف بالبيانو متدربا على قطعة واحدة للموسيقار «ليست» وكان عزفه مزعجاً تعذبت له طويلا. فانتقاما منه نقلت البيانو القديم الذى كان فى غرفة نومى ووضعته بجانب الباب الذى يفصل بين غرفتينا. وأخذت أعزف به قطعة كنت وضعتها حديثاً متعمداً إساءة عزفها. وكان جارى معلماً حديث العهد بالبيانو، فأزعجه عزفى، حتى طلب إلى إدارة الفندق أن تنقله إلى غرفة أخرى

ولئن كان التهويش فى عزفى قد خلصنى من هذا الجار المزعج فأنى ما تذكرت ذلك الحادث يوما إلا خزيت له وأخجلنى أن يهرب الناس من عزفى.

قلادة الجمل

ضل لمغن بعير، فضاق لذلك صدره، وأقسم إن وجده ليبيعه بدرهم، فوجده فلم تسمح نفسه أن يبيعه بدرهم، فعمد إلى سنور «هر» فعلقه فى عنقه وجعل ينادى عليه بصوته الرخيم «الجمل بدرهم، والسنور بخمسمائة ولا أبيعهما إلا معاً». فقال الناس: ما أرخص الجمل لولا القلادة.

صمت أبلغ من بيان

لحن هاليفى ، فى صباه ، أوبرا دعا إليها أستاذه شروبينى ليشهد أول ليلة من تمثيلها .

وما كاد الفصل الأول ينتهى حتى سارع هاليفى إلى أستاذه يسأله رأيه ، فصمت شروبينى ولم يحر جواباً .

فلما انقضى الفصل الثانى عاود هاليفى سؤال أستاذه . وألح فى معرفة رأيه ، غير أن شروبينى ازداد صمتاً وسكوتاً .

هنالك شعر هاليفى باهانة جرحت نفسه ، فقال لأستاذه : لاأزال أنتظر منك ، على الأقل ، كلمة .

فقال الأستاذ : فيم أتكلم ، ولى ساعتان لم أسمع منك شيئاً .

لباقة فى استدرار كرم الخلفاء

قال إبرهيم الموصلى لأمير المؤمنين موسى الهادى وهو نديمه وقد غناه صوتا فأعجبه ، إن من كان محله من أمير المؤمنين محلى فى الانبساط ، وتقدم المنادمة ، جرأه التبسط على الطلب ، وبعثته المنادمة على الرجاء . وقد نصب لى أمير المؤمنين بقربى منه مشارع الرغبة اليه ، وحثنى محلى عنده على الكروع فى المنهل بين يديه ، فقال : سلْ شفاها فأنى جاعل فعلى على إجابتك اليه حاضراً . فسأله ماقيمته خمسون الف درهم ، فأمر له بمائة الف درهم .

ضد الاوبرا

لحن الموسيقار لولى رواية من تأليف الشاعر برين . وفى الليلة الأولى لتمثيلها قابل لولى صديقه سان إيفريمون فدعاه لمشاهدة الرواية فرفض فقال لولى متعجباً « كيف ؟ أترفض مشاهدة رواية تقول إنك تقدر مؤلفها وملحنها . ؟

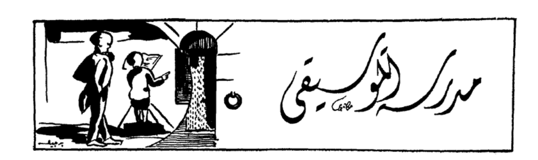
فقال : نعم ، إنى أقدركما ، ولكن كل واحد على حدة : أنت بصفة كونك موسيقارا مجيدا ، وهو بصفة كونه شاعراً فذاً . أما أن تجتمعا معا فيحاول كلاكما أن يغزو فن صاحبه فذلك مالا أطيق .

أعلى الدرجات

لحن الموسيقار بوالديه أوبرا « الغادةالبيضاء » فلاقت نجاحاً كبيراً عدّه أنصارهفوزاً لهم على أنصار معاصره الموسيقار روسينى ، وكان بين النصيرين تنافس مستمر .

ولقد ذهب أحد المتطرفين من أنصاربوالديه وتلاميذه يهنىء أستاذه بذلك النجاح ويبدى ، فى إسراف ، عجبه من أنه يسمح بأن يكون بينه وبين روسينى مجرد مقارنة أو مفاضلة . وهتف فى وجه أستاذه يقول « كيف تصح المقارنة بينكما . وهو لايتطاول إلى علوك : فانت أعلى منه درجات »

فقاطعه بوالديه ، فى ابتسام ، يقول « حقاً إنى أشعر كل يوم أننى أعلى منه درجات عندما أصعد سلالم منزلنا إذ نسكن نحن الأثنين منزلا واحداً . هو يسكن الطابق الثالث منه وأنا أسكن الطابق الرابع . ألست أعلوه حقاً فى درجات السلم ، لا فى درجات الفن ؟



مبادئ الموسيقى النظرية

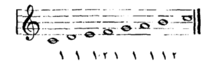
الدرس الثانى عشر

السلالم الموسيقية

السلم القوى (الدياتونى)

ذكرنا فيما تقدم من هذه الدروس أن السبع النغمات الأساسية إذا تتابعت ، صعوداً أو هبوطاً ، تألف منها سلم موسيقى . وأن المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم ليست كلها متساوية بل منها خمس مسافات كل منها يساوى بعداً كاملا (بردة) ومسافتان كل منهما يساوى نصف بعد كامل (عربة) .

مثل هذا السلم المؤلف من تتابع النغمات الأساسية يسمى « السلم القوى أو الدياتونى » مثال ذلك السلم الذى يبنى على الأساس دو كما يلى :



السلم الملون (الكروماتى)

واضح من السلم المتقدم أن فى الأمكان إضافة أصوات إليه تتوسط الأبعاد الكاملة ، أى تقسم كل بردة إلى عربتين .

وبما أن الأبعاد الكاملة « البردات » فى السلم خمسة أبعاد ، إذن يكون عدد الأصوات الجديدة الممكن إضافتها خمسة أصوات . وعلى ذلك يشتمل هذا السلم الجديد على ١٢ صوتا ، بينها جميعا أبعاد متساوية كل منها يساوى نصف بعد كامل (عربة) مثال ذلك السلم الآتى :

ويمكن تدوين نفس هذا السلم باستعمال علامات الخفض (البيمول) هكذا :

ومثل هذا السلم المكون من تتابع الأثنى عشر صوتا ذات أنصاف الأبعاد يسمى « السلم الملوّن أو الكروماتى » (١) وسمى بالملون لأنه يعطى الألحان ألوانا أخرى غير ألوان السلم القوى .

---

(١) تستعمل الموسيقى العربية فى سلمها أصواتاً أكثر من هذه الأثنى عشر صوتاً وذلك بأدخال أصوات أخرى تتوسط أنصاف الأبعاد ، وبذا يشمل السلم الموسيقى العربى ٢٤ صوتا على مسافات أرباع الأبعاد وسنفصل هذا فى حينه .

دائرة الخامسات

إذا بدأنا بأحد هذه الأصوات الأثنى عشر ، وليكن صوت دو مثلا ، ثم انتقلنا منه إلى خامسه وهو صوت صول ، ويبعد عن الأول بمسافة ثلاثة أبعاد كاملة ونصف أى بثلاث بردات وعربة ، ثم انتقلنا من هذا الأخير الى خامسه ، ومن هذا أيضا إلى خامسه ، وهكذا ، فاننا نصل بعد ١٢ خامسة إلى الصوت الذى بدأنا به ، وهو صوت دو فى هذه الحالة ، بعد أن نحصل على جميع الأثنى عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى) . وتسمى هذه الدائرة « دائرة الخامسات » . وأصواتها بالترتيب . إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلى : —

دو ، صول ، رى ، لا ، مى ، سى ، فا ♯ ، دو ♯ ، صول ♯ ، رى ♯ ، لا ♯ ، مى ♯ ، سى ♯ (= دو)

دائرة الرابعات

وإذا بدأنا من صوت ، وليكن صوت دو مثلا وانتقلنا إلى رابعه ، وهو صوت فا (ويبعد عن الأول بمسافة بعدين كاملين ونصف أى ببردتين وعربة) ثم انتقلنا من هذا الأخير إلى رابعه ، على نحو ما اتبع فى الطريقة المتقدمة ، فاننا نصل بعد ١٢ رابعة إلى الصوت الذى بدأنا به ، وهو دو . بعد أن نحصل على الأثنى عشر صوتا المؤلف منها السلم الملون (الكروماتى) . إنما نحصل عليها فى ترتيب مضاد لترتيبها السابق فى دائرة الخامسات . وهذه الدائره تسمى « دائرة الرابعات » . وأصواتها بالترتيب ، إذا بدأنا بالصوت دو ، تكون كما يلى : —

دو ، فا ، سى ♭ ، مى ♭ ، لا ♭ ، رى ♭ ، صول ♭ ، دو ♭ ، فا ♭ ، سى ♭♭ ، مى ♭♭ ، لا ♭♭ ، رى ♭♭ (= دو)

وقد استعملنا فى الانتقال فى دائرة الخامسات علامات الرفع « الدييز » . وفى دائرة الرابعات علامات الخفض « البيمول » . ويمكن ، تسهيلا لتسمية الأصوات ، استعمال كلتى العلامتين الرفع والخفض فى الدائرة الواحدة فندخل إحديهما على بعض الأصوات والثانية على البعض الآخر ، فتكون أصوات دائرة الخامسات كما يأتى :

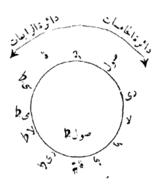
دو ، صول ، رى ، لا ، مى ، سى ، فا ♯ أو صول ♭ رى ♭ ، لا ♭ ، مى ♭ ، سى ♭ . فا ، دو

وأصوات دائرة الرابعات هى :

دو ، فا ، سى ♭ ، مى ♭ ، لا ♭ . رى ♭ ، صول ♭ أو فا ♯ سى ، مى ، لا ، رى ، صول ، دو

ويلاحظ أن أصوات دائرة الرابعات هى بنفسها أصوات دائرة الخامسات غير أنها على ترتيب عكسى .

ولسهولة إدراك ذلك يمكن ترتيب هذه الأصوات فى دائرة مرسومة على النحو الآتى :



فاذا اتجهنا من دو . فى هذه الدائرة المرسومة ، ناحية اليمين حصلنا على ترتيب أصوات « دائرة الخامسات » . وإذا اتجهنا من دو ناحية اليسار حصلنا على ترتيب أصوات « دائرة الرابعات » .

الأناشيد

الأزهار

نحن أزهار الحديقه ... فوق أغصان وريقه

زاهيات ناضرات ... لامعات ناعمات

ذات ألوان حسان ... زينت كل مكان

نحن أزهار الحديقه ... فوق أغصان وريقه

إننا في كل أرض ... بعضنا زين لبعض

بسرور نتموج ... بيننا الورد متوج

نحن أزهار الحديقه ... فوق أغصان وريقه

راقنا هذا المقام ... بين شمس وغمام

وشعور بالنعيم ... كلما هب النسيم
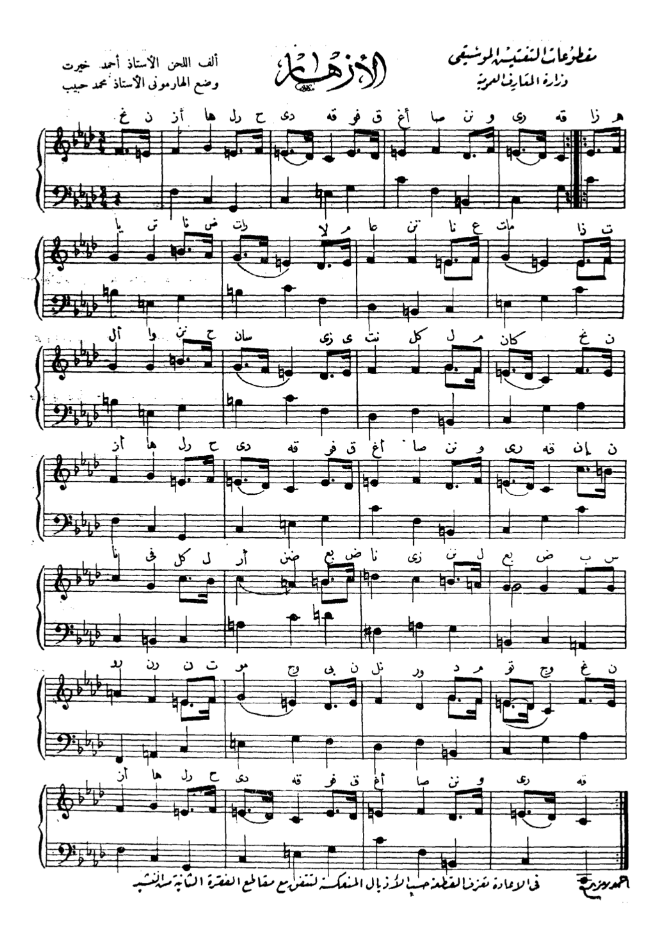
نحن أزهار الحديقه ... فوق أغصان وريقه

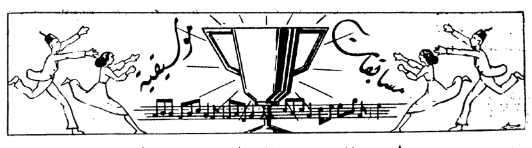
نحن نرضى العاملين ... ونسر الناظرين

ببياض واحمرار ... واخضرار واصفرار

نحن أزهار الحديقه ... فوق أغصان وريقه

من كتاب الاناشيد والمحفوظات المدرسية


مقطوعات النفتية الموسيقى
وزارة المعارف العربية
الأزهار
ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع الهارمونى الأستاذ محمد حبيب
في الإعادة تعزف القطعة حسب الأذيال المنفكة لتتفق مع مقاطع الفقرة الثانية من النشيد
أحمد يوزين



نتيجة مسابقة العدد العاشر – الى الاطفال

أردنا بتلك المسابقة أن نتحدث إلى أبنائنا الصغار ونختبر استعدادهم الموسيقى ، فوصفنا لهم بيتا سقفه غير متين تتسرب منه مياه الأمطار وتتساقط نقطاً يتلقاها أهل البيت فى آنية نحاسية مختلفة الأحجام تساقطاً منتظم الايقاع فيصدر عنها نغما مختلفاً .

وطلبنا إلى كل طفل أن يتخيل أنه يسمع فى تساقط هذه النقط إيقاعا موسيقياً ويتصور أن كل إناء آلة تعزف وأنها فى مجموعها تكون فرقة موسيقية هو رئيسها ، يعتلى كرسيه . ويقود هذه الفرقة مشيراً بعصاه إلى الآنية متتبعا فيها النغم .

ثم طلبنا إلى كل طفل بعد هذا التصوير أن يتخيل هذا المنظر ويبعث به إلى هذه المجلة راجين آباءهم أن يتركوا لأبنائهم الحرية فى تفكيرهم وتصويرهم لنصل إلى الغرض المنشود من تقوية ملكة التفكير فى الأطفال بأمثال هذه المسابقات .

ويسر « الموسيقى » ويبعث فى نفسها البشر والارتياح أن تهافت أبناؤنا الصغار المحبوبون على هذه المسابقة كل يصور ماخيله إليه تفكيره فقد تلقينا عدداً وافراً من الأجابات كلها تنم عن استعداد موسيقى كامن فى أنفس مرسليها لو تعهده الآباء لأينع ونما .

ولقد عقدت لجنة التحكيم وبين أعضائها فريق من حضرات مفتشى الرسم وأساتذته بوزارة المعارف . وفحصوا عن هذه الأجابات وقر رأيهم إجماعيا على أن الفائزين فى هذه المسابقة هم : —

الأول : محمد شاكر التلميذ بالسنة الأولى بمدرسة فؤاد الأول الثانوية نجل حضرة الأستاذ الجليل حسن شاكر .

الثانى : ادجار ثابت فرج التلميذ بمدرسة المعارف الأبتدائية براغب باشا بالأسكندرية نجل حضرة ثابت فرج افندى

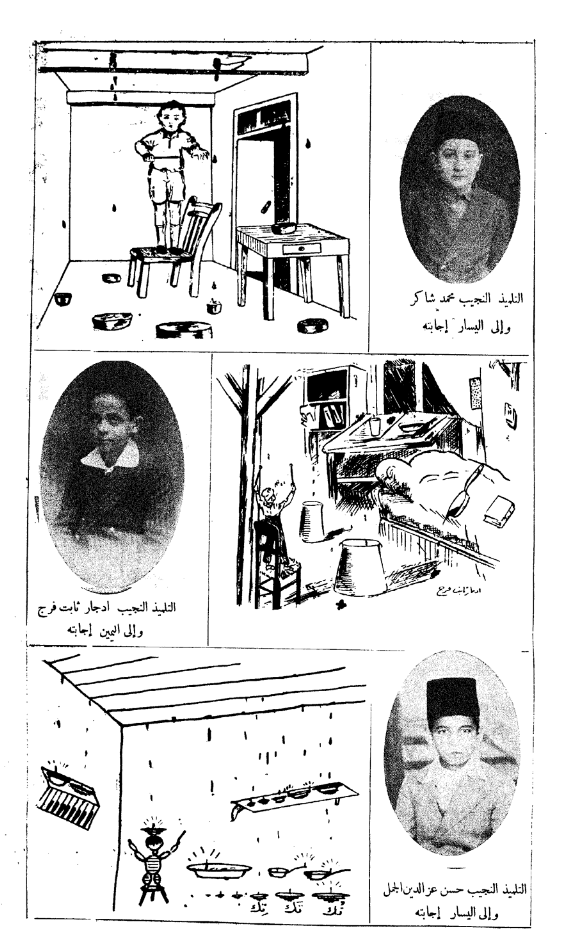
الثالث : حسن عز الدين الجمل التلميذ بمدرسة الأمير فاروق الأبتدائية بشبرا ، نجل المرحوم الشاعر الكبير الأستاذ حسين الجمل

وقد رأت اللجنة الأقتصار على منح هؤلاء الفائزين جوائز المسابقة نظراً لما رأته من انحراف إجابة غيرهم عن أغراض المسابقة .

و « الموسيقى » يسرها أن تنشر فى الصفحة المقابلة صور الفائزين بجانب إجاباتهم وتقدم لهم ولأولياء أمورهم المحترمين وافر التهنئة . وترجو أن يهيء الله لهم مستقبلا حسناً .

أما الجوائز فقد نال الأول : (آلة مندولين) والثانى (موسيقى يد) والثالث (فلوت)

وهذه الجوائز جميعها قدمها حضرة المحترم عزيز بولس افندى صاحب محلات عزيز بولس الموسيقية المعروفة . تشجيعاً منه لهذا الفن فنشكر له أريحيته .



التلميذ النجيب محمد شاكر
وإلى اليسار إجابته

التلميذ النجيب ادجار ثابت فرج
وإلى اليمين إجابته

التلميذ النجيب حسن عز الدين الجمل
وإلى اليسار إجابته



فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

لجنة المدرسة

اجتمعت لجنة مدرسة المعهد فى مساء الثلاثاء ٢٢ اكتوبر سنة ١٩٣٥ وتباحثت فى شئون الدراسة بالمدرسة فى عامها الجديد واعتمدت نتائج الامتحانات ومنح شهادة اتمام دراسة القسم العام للطلبة الذين أتموا الدراسة فى هذا القسم وهم : أحمد يومى ومحمد شرف الدين وابراهيم أحمد حجاج

وقررت اللجنة أن تكون الحفلة السنوية لتوزيع هذه الشهادات فى النصف الثانى من شهر شعبان المكرم برياسة حضرة صاحب المعالى وزير المعارف الذى يتفضل بتوزيع هذه الشهادات والجوائز على مستحقيها سنويا

قسم المكفوفين بالمدرسة

تقرر أن تبدأ دراسة الموسيقى للمكفوفين بالقسم الذى أنشىء خصيصاً لهم بمدرسة المعهد فى يوم ٢ من نوفمبر سنة ١٩٣٥ على أن تكون الدراسة فى أيام السبت والاثنين والأربعاء ابتداء من الساعة السابعة مساء

مقطوعة موسيقية شرقية

أهدى الينا صديقنا الموسيقى المبدع جبنو تاكاش مقطوعة موسيقية جديدة ألفها للكمان والبيانو سماها « رابسودى شرقى »

وقد رأينا فيها أنها قطعة قيمة تدل على ما لمؤلفها الفاضل من الذوق السليم فى التأليف الموسيقى وهى جديرة بان يقتنيها عشاق الموسيقى وغواتها فنثني على همته .

فى وزارة المعارف العمومية

الجماعات الموسيقية بالمدارس الثانوية والابتدائية للبنين

أذاعت وزارة المعارف على مدارسها نشرة بشأن هذه الجماعات ننشر نصها ، مغتبطين ، فيما يأتى : —

لما كانت الوزارة تعتبر الموسيقى من أهم أركان نواحى الحياة المدرسية ، ولا تألو جهداً فى تشجيع الجماعات الموسيقية وتقوية روح التنافس بين الفرق فى المدارس التى من نوع واحد ، ورغبة فى توحيد مستوى الدراسة ورفعه فى هذه المدارس بالأشراف الفعلى على تدريس تلك المادة .

وبما أن الوزارة تنوى عقد مباريات موسيقية بين جميع فرق المدارس الثانوية والابتدائية للبنين كل نوع منهما على حدة أثناء هذا العام الدراسى ، تمنح المدارس المتفوقة فيها جوائز مدرسية

ولكى يتسنى للمدارس اتباع النظام الوارد فى النشرة رقم ٦١ بتاريخ ٣٠-٩-٣٤ الخاصة بنظام الفرق الموسيقية وجماعات الأناشيد بالمدارس الثانوية والابتدائية ، كما يتسنى أيضاً للوزارة تقديم ماقد تحتاجه المدارس من المساعدة لحسن سير هذه الجماعات . نرجو

١ — العمل على تكوين فرقة موسيقية بمدرستكم .

٢ — إفادة الوزارة (التفتيش الموسيقى) عن المدرس الذى ترشحه المدرسة ، وعدد حصصه ، ومواعيدها فى الأسبوع وقيمة مكافأته عن كل درس قبل تعاقد المدرسة معه .

٣ — إذا لم ترشح أحداً لتدريس الموسيقى ، وترغب فى معاونة التفتيش الموسيقى فى ذلك ، نرجو توضيح عدد الحصص التى تقترحها المدرسة للموسيقى فى الأسبوع ومجموع ماتخصصه أجراً للمدرس فى العام الدراسى .

٤ — توفيراً لأجور المدرسين ولكى لاتكون المادة عائقاً فى تكوين الجماعات الموسيقية فى بعض المدارس ، سيجتهد التفتيش الموسيقى فى تكليف المدرسين الجمع بين مدرستين فأكثر . وذلك فى حالة عجز ماتخصصه المدرسة للموسيقى عن سداد نفقات مدرس خاص بها .

وكيل المعارف



للناقد الفني

ملكة الجمال أمام الميكروفون

لبست تاج الجمال قشيباً . فرفعت به رأس مصر بين جميلات أمم الأرض . وعقد لها لواء النصر ، فعادت إلى وطنها تحمل إليه فخراً وأى فخر ، فهيأت لها محطة الأذاعة فرصة جميلة ، وقفت فيها أمام الميكرفون فى مساء ٢٥ أكتوبر . وقدمها إلينا الأستاذ فكرى أباظة . وألقى عليها عدة أسئلة . ويظهر أنه كما أعد لها الأسئلة أعد لها الأجوبة

اعتذرت ، بادى الرأى ، عن عدم إمكانها التكلم مثل الأستاذ فكرى باللغة العربية الفصحى ، فأعذرناها ، وكنا ننتظر أن تطلع علينا بالكلام السلس المرسل الذى نتبين فى خلاله جانباً من رشاقتها وجاذبيتها ، ولكنها مع الأسف لم تبعث إلينا من ثنايا أمواج اللاسلكى ، بأى بريق من ثنايا روحها الذى سما بها فاستوت على أريكة الجمال العالمى فقد كانت لغتها العامية ضعيفه جداً ، وأسلوبها فى الأجابة على تلك الأسئلة بطيئاً مضطربا يشبه تمام الشبه أسلوب صغار الأطفال .

دع الآنسة « شارلوت » وتعال معى ، أحدثك عن المحطة نفسها . فقد حدث عند ما ألقى عليها الأستاذ فكرى السؤال الخامس ، أن توقفت عن الأجابة ، وساد السكون فى الأستديو . اللهم إلا تلك « الضحكة » التى ضحكتها ملكة الجمال . فشقت بها هذا السكون ، الذى ظل نحو ثلاث دقائق أنبأنا بعدها الأستاذ فكري . أن النور قد انطفأ فجأة فى حجرة الأستديو لأسباب فنية . . . ناب عنه نور ملكة الجمال .

وما كان لنا أن ننتقد هذه الأذاعة ، ونحن مقيدون هنا بنقد كل ماهو موسيقى فقط ، إذ مهمتنا فى هذا الباب محدودة ، لولا أننا كنا نرجو أن نتعرف إلى إحدى نواحى الملكة الفنية وعما إذا كان صوتها سليما وموسيقياً . ولكننا لم نجد لها روحا خالصاً فى الكلام ، كما أننا لم نتبين مع الأسف . أن صوتها موسيقىّ يشع من حوله الفن والجمال وجاء أيضاً الأستاذ فكرى وسألها كثيراً عما تحب وتكره فى الناس والأعمال والألعاب ، وفاته أن يسألها عما إذا كانت تحب الموسيقى وتهواها ، مع أن الموسيقى متممة لجمال الروح الذى له المنزلة الأولى عند تقدير درجات الجمال .

وبعد ، فالناقد الفنى ، يهنىء ملكتنا الجديدة ، ويشكر للمحطة اهتمامها ، ويثنى على ماكان للأستاذ فكرى من فضل فى حديثه معها أمام الميكروفون .

الاعلان على حساب الأبحاث الفنية

كنت قد انتقدت طريقة إذاعة اسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية فى الأعداد السابقة كما قدمت اقتراحا بتنظيم إذاعة هذه الإسطوانات بالشكل الذى يتفق مع ميل

الجمهور ورغبته فى استيعاب موسيقى البلاد العربية الأخرى كل بلد على حدة . لما فى ذلك من المزايا فى تركيز كل موسيقى فى أذن مستمعيها ، وإفهامهم ، عن كثب ، فنية كل بلد ، ولون موسيقاها ولكن المحطة لا تزال تذيع علينا بعض اسطوانات المؤتمر بالطريقة التى جرت عليها وآخرها مساء ٢١ من اكتوبر حيث أذاعت علينا بعضاً منها . وليس لدىّ ما أعلّق به على هذه الأذاعة سوى أن المذيع شرح اسطوانة مراكشية وأخرى جزائرية ، وشرح معنى كلمة « النوبة » إلى أن قال : « وهذه الأبحاث الفنية مرجعها بالطبع مجلة الراديو المصرى »

وسواء أنشر فى مجلة « الراديو » أمثال هذه البحوث أم لم تنشر فلا يمكن أن يسمح لها بأن تكون مرجعاً لما ليس لها به دراية ولا يمكن أن يتولى الخوض فى أمثال هذه الأبحاث العلمية إلا المختصون المسئولون عنها من رجال المؤتمر . أما أن تقوم المحطة بالأعلان عن مجلتها على حساب جهود غيرها وأبحاث المؤتمر العلمية فهذا ما لا يجب أن تتورط فيه

رباعى رياسة مصطفى العقاد

للعقاد رباعى يتألف منه ومن ولديه المحروسين محمد واسماعيل ورابع عواد ، ولهذا أطلق عليه اسم « رباعى العقاد »

وهذا الرباعى لا نزاع فى أنه مثل من أمثلة الدقة الموسيقية نظراً لما تمتاز به كتلته من الثقافة الفنية

نصف هذا الرباعى لا يزال خارج القطر يؤدى لمصر خدمة فى اخراج فيلم مصرى غنائى قد يكون له بعض الأثر فى النهضة الموسيقية الحديثة

بقى من هذا الرباعى العقادى « رقاقه وعواده » وهو النصف الباقى فهل يغفل ويغط فى النوم إلى أن يرد الله غربة نصفه الثانى ؟

ذلك ما تأباه طبيعة والدنا السيد مصطفى العقاد . فهو رجل نشط دائم الحركة يفيد ويستفيد

لهذا ألف رباعيا « ظهورات » تولى رياسته حتى يظل ذكر الرباعى « المثبّتَ » ماثلا فى أذهان محبيه فلا ينسونه على مر الأيام

وقد أحيا هذا الرباعى « الظهورات » حفلة موسيقية ساهرة مساء يوم ٢٢ اكتوبر افتتحها « بتحية الرباعى » وما تخللها من ضرب بالشخاليل وعزف بالرق . أما « سماعى صفر على » الذى عزفه الرباعى بعد ذلك فقد امتاز بهدوئه وبطئه وسهولته فضلا عن أن البشارف والسماعيات التى من هذا المقام « الجهاركاه » تكاد تكون نادرة جداً وهذا مما يشكر عليه الاستاذ صفر . أما الرقصة السودانية فقد أفردنا لها بعد ذلك موضوعا خاصاً . وسمعنا بعد ذلك « بولكه شحاته » التى أديت بنجاح واتزان . وإذا جئنا إلى سماعى محمد العقاد الذى اختتمت به الأذاعة فلا بد أن نقدر لمحمد جهده فى التلحين على صغر سنه وحداثته . وسمعنا أيضاً تقسيماً كمان وموشحة « لما بدا يتثنى » وتقاسيم قانون ثم دور « كادنى الهوا » من مقام « نهاوند »

ولا يفوتنا أن نترك رئيس هذا الرباعى الاستاذ مصطفى العقاد بغير كلمة ثناء ليس على الدفوف والنقرزانات والطبول والصاجات التى كان يلعب بها ويزن بها الضروب ويضبط بها الأيقاع ولكن على الدقة التى امتازت بها هذه الاذاعة والسلطنة التى تسيطرت فى الجهاركاه والنهاوند على الوجه الأكمل

حول الذكر الليثى

سبق أن كتبت بعض الشىء فى الأعداد السابقة عن الذكر الليثى ، ونبهت حضرات القراء إلى نوع « الهارمونى »

الذى يتخطاه ولفتُ النظر إليه، إلى آخر ما كتبت، واليوم أعود إلى الموضوع ولكن فى غير الهارمونى بل فى نوع الذكر وموسيقى الذكر.

نعلم أن الأذكار التى نشاهدها عند أهل الدين وطوائف المتصوفة أغلبها ليست بالأذكار الهادئة التى سمعناها مراراً فى الأسطوانات التى سجلها مؤتمر الموسيقى والتى تقدمها إلينا محطة الأذاعة من وقت لآخر، ولكنها أذكار صاخبة فيها عرض لحناجر الذاكرين قويها وضعيفها يؤدّى بها، ـ لفظ الجلالة، وبعض أسماء الله الحسنى بقوة صوتية تدخل إلى القلب روعة الله وخشيته، وينشد بجانب هذه الحناجر صوت رخيم لمنشد يرتل القصائد الحافلة التى تفيض مدحا فى النبي عليه الصلاة والسلام، ويعزف معه ناى رقيق يضبط الايقاع ويقود الصفوف والحلقات ويترجم للمنشد ما ينشد وهكذا.

فأين هذا من اسطوانات الذكر الليثى البطيئة المتشابهة التى تذيعها علينا المحطة؟؟ فأذا كان المؤتمر قد سجل جانباً من هذه الأذكار، الحامية الوطيس الجيلة الأنشاد، ذات التوقيعات المختلفة، فلا بد أن المحطة تسمعنا طرفا منها، وبذلك يقبل الجمهور على سماع هذا النوع بعد أن ملّ تلك الأذكار الليثية التى أكثرت من إذاعتها المحطة ومجتها أسماع الناس، وغير خاف أن الجمهور يميل بطبيعته إلى التنويع والتغيير

الآنسة نادرة

جاءت إلى الميكرفون، وأتى معها جميع أفراد تخت الآنسة أم كلثوم من القصبجى وعوده، ومحمد عبده صالح وقانونه وكريم حلمى وكمانه، وكان ذلك يوم الأثنين المخصص أيضاً لأم كلثوم

وبدأوا يقسمون من مقام «بياتى» ثم غنت دور (القلب ما صعبش عليه أسره) من تأليف الأستاذ داود حسنى فأحسنت حقاً أداءه بالرغم من بعض الطول الذى استولى على «آهاته»

أما الوصلة الثانية فقد كانت على مقام «الكرد» قسم فيها القصبجى بعض التقسيمات فنمّت عن روحه فى التلحين وطابعه فى موسيقاه. كما غنت لنا طقطوقة «راضى بصدودك» من تلحين فريد غصن. وقد لاحظت أن الآنسة تجيد غناء الليالى والتنويع فيها

ثم غنتنا بعد ذلك موالا من مقام «بياتى» اقتبست فيه الشيء الكثير من الأسلوب البلدى الدارج. ولسنا نجزم إن كان ذلك منها بقصد أو بغير قصد وسواء أكان هذا أم ذاك فان الآنسة نادرة تعتبر ناجحة جداً إذا ما قورنت بالآنسة س أو ص التى تشيد لها المحطة مجداً ولكن فى الأندلس

أحبشية أم سودانية

الأستاذ صفر على أستاذ قدير، وملحن عرفت له ألحان جميلة فى غير الموشحات والأدوار ولكن فى الطقاطيق والأناشيد والديالوجات. وإنى أذكر له من الطقاطيق ما انتهت مدته وعفا زمانه ومنها ما غناه الجمهور مدة من الزمن ثم تركها شأن كل الطقاطيق فأغلبها موسمية تزهى وتزدهر فى وقت محدود

أما ألحانه فى الأناشيد فلا تزال باقية ولكن ظهر فى انتاجه الفنى أخيراً بعض تراخ، قد يكون له فيه عذر مقبول ونحن نهيب به أن يعمل ويعمل فيعود إلى إنتاجه الأول،

وبعد فقد سمعت له فى مساء ٢٢ اكتوبر قطعة موسيقية اسمها (رقصة سودانية) أداها رباعى العقاد بدقة فنية كبيرة سررت منها جداً لما كان فيها من عزف بالآلات من قرب ودق على الطبول من بعد ولعب بالشخاليل مع نوع من الهارمونى جميل ويخيل ، إلى السامع أنه حقيقة فى حلقة للراقصين والراقصات يهزون الأرداف ، ويديرون الأعطاف كل ذلك مصوغ فى لحن من مقام (الجهاركاه) وقد لاحظت أن لها طابعاً خاصا جعلنى لا أصدق أن هذه الموسيقى لرقصة سودانية بل أيقنت أنها (حبشية) إذ يلوح لى أن الأستاذ صفر خشى أن يسميها الآن (رقصة حبشية) مخافة (الرقباء)

فرقة محمد يوسف ؟؟

مثلت رواية أبى الحسن المغفل . . . .

. . . .

. . . .

. . . . وكان الله يحب المحسنين

عبد الغنى والتنويع فى الغناء

تحرر عبد الغنى السيد هذه الليلة وحاد عن ألحان رياض السنباطى والشيخ زكريا أحمد التى يغنينا إياها كل مرة . وشاء أن يجرب شيئاً من ألحان المرحوم الشيخ سلامة حجازى فغنانا وصلة من مقام بياتى فى مساء ٢٤ الجارى كان قوامها دور (بسحر العين تركت القلب هايم) أداه عبد الغنى بتؤدة وحرص فكان ناجحا وقد يكون أكثر نجاحا لو انه ألبس الدور (ضرب المصمودى) ولو المذهب فقط . إلا أن عبد الغنى يظهر انه لا يميل كثيرا إلى التدقيق فى الأوزان والضروب وبودنا لو أقبل على دراستها واستيعابها وتطبيقها على كل ما يغنيه وبذلك يسلم من النقد وربما امتاز بعد ذلك عن كثير من زملائه المطربين فضلا عما يكتسبه فنياً ونظريا الأمر الذى لا يستغنى عنه مطرب مثله

هذا وان بقاء المغنى يغنى من ألحان واحد من الملحنين أو اثنين من شأنه ألا يعطى له فرصة لأظهار مواهبه ومزاياه ويجعل مجهوده قاصراً على اتجاه واحد . وعليه أنصح لحضرات المغنين أن ينتخبوا أغانيهم من جميع الملحنين على السواء صغيرهم وكبيرهم ، قديمهم وحديثهم ، مهما اختلفت ألوان تلحينهم وتنوعت ، بغض النظر عن شهرة الملحن أو سمعته وغير ذلك من الاعتبارات

طيور تنقذ الناس من الموت

تلزمنى صفتى الصحفية فى هذا الباب ، ويحتم علىّ واجبى فى نقد الأذاعة ، أن أفتش فى كل مكان عما يمت إلى هذا العمل بأية صلة مهما كلفنى ذلك من جهد . وكان أن اطلعت على إحدى مجلات الراديو الفرنسية . فراعنى بها نبأ ، رأيت أن أتحف به هنا قراء « الموسيقى » لما فيه من علم وطرافة .

لوحظ أن محطة الأذاعة بمدينة « ليل » بفرنسا تبدأ كل إذاعة لها بتغريد « عصفور الكنارى » وقد سجلته فى اسطوانة تفتتح بها حفلاتها فى كل يوم ، وتعليل ذلك يدعو حقاً إلى الدهشة والاعتبار .

ذلك أن المقاطعة التى تقع فيها هذه المدينة ، من المقاطعات الصناعية الهامة ، تقوم فيها صناعة التعدين وأعمال المناجم . وللسكان فى هذه المنطقة . ولع خاص بتربية الطيور ، كعصفور الكنارى ، بفصائله المختلفة ، والحمام الزاجل بأبراجه العالية ، فهم يعنون باقتنائها ، والسهر على تربيتها ، والعمل على مضاعفة إنتاجها . وأية علاقة ياترى

بين صناعة التعدين والمناجم التى تزدهر فى جوف الأرض وبين تربية هذه الطيور التى تمرح فى أطباق الجو ؟ مع أنه يلوح أن المسألتين متناقضتان ، وقد جرى العرف ألا تستقيم تربية الدواجن والطيور ، إلا فى المناطق الزراعية وما دامت مقاطعة « ليل » الصناعية قد خالفت هذا العرف فلا بد أن يكون هناك سبب معقول يفسر لنا هذا .

ذلك أن سكان هذه المقاطعة ، لايقومون على تربية هذه الطيور عبثاً ، أو يبالغون فى العناية بها هباء أو للزينة والاستثمار ، كلا ، بل أنهم يعدون لها الأقفاص المناسبة لها ، ويأخذونها باقفاصها وينزلونها إلى المناجم تحت الأرض ويوزعونها فى طرقات المنجم وسراديبه ، ويراقبون تطور صحتها أثناء قيامهم بالعمل داخل المنجم ، ويعتبرونها مقياساً صادقا لجو المنجم فيما إذا تلوث بالغازات السامة ، التى قد تنبىء بقرب حدوث انفجار .

فأنهم عند مايلاحظون أن « طائراً » قد مات يعرفون أن الجو فى خطر ، فتدق الأجراس ، وينفخ فى الأبواق فيخرج العمال سراعا ، ويتداركون الأمر . وبذلك ينقذون من الموت والدمار الذى يهددهم فى باطن الأرض .

ولذلك جعلوا هذا « العصفور الكنارى » شعارهم يفتتحون بتغريده إذاعاتهم . ولله فى خلقه شئون .

استدراك

حدث سهو فى وضع الأشكال الموسيقية فى مقال الأستاذ حافظ المدرج بالعدد ١١ من « الموسيقى » إذ كان ينبغى وضع الشكل الأول المنشور بصفحة ٢١ مكان الشكل المنشور فى صفحة ١٩ وهذا لا يخفى على فطنة القراء فلزم التنبيه .

برنامج الإذاعة الموسيقية

من الجمعة أول نوفمبر لغاية الجمعة ١٥ منه

الجمعة أول نوفمبر سنة ١٩٣٥

صباحا : أوركستر الشجاعى

مساء : ابراهيم عثمان وفرقته

السبت ٢ منه

مساء : حسن النشار وفرقته

الآنسة حياة محمد وفرقتها

الأحد ٣ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك الخفر

مساء : زكريا أحمد وفرقته

الأثنين ٤ منه

صباحا : فاضل شوا « كمان منفرد »

مساء : السيده نادره وفرقتها

ابراهيم حموده يغنى بمصاحبة بيانو

الثلاثاء ٥ منه

مساء : رياض السنباطى « عود منفرد »

الحاج أحمد سرور وفرقته السودانية

الأربعاء ٦ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : صالح عبد الحى وفرقته

منولوجات فكاهية ـ يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الخميس ٧ منه

صباحا : فاضل شوا كمان منفرد

مساء : عبد الغنى السيد وفرقته

الآنسة ناديا أراكى « أغانى تركية »

الجمعة ٨ منه

صباحا : حسن درويش بيانو منفرد

أوركستر الشجاعى

مساء : الشيخة سكينه حسن وفرقتها

السبت ٩ منه

مساء : محمد صادق وفرقته

قانون منفرد مصطفى بك رضا

الأحد ١٠ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : الشيخ محمود صبح

الاثنين ١١ منه

صباحا : كمان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

السيد فرج السيد ومرسى عبد العزيز « ربابة »

الثلاثاء ١٢ منه

مساء : الآنسة سعاد زكى

رياض السنباطى « عود منفرد »

الاربعاء ١٣ منه

صباحا : رباعى العقاد

مساء : كمان منفرد . فاضل شوا

صالح عبد الحى وفرقته

منولوجات فكاهية . يحيى اللبابيدى ويوسف حسنى

الخميس ١٤ منه

صباحا : كمان منفرد

مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان « فرقة موسيقى اليد المصرية »

الآنسة خيرية

الجمعة ١٥ منه

صباحا : أوركستر الشجاعى

مساء : ابراهيم عثمان وفرقته .



موزار

MOZART

١٢

ـ أنت مكلف أن تقف خطى موزار ، وأن تعطل تفكيره من هذه الناحية ، فتأخذه تارة بالليونة ، وآونة بالرقة ، وطوراً بالعنف والشدة إن رأيت منه عناداً ، أفاهم أنت ؟

ـ جد الفهم ، يا مولاى

ـ أنت مسئول إن اختل من ذلك شيء

ـ فى خدمة مولاى وطوع أمره

ـ اذهب

***

هذا يوم ملىء بالقلق ، مفعم بالاضطراب ، قضى موزار مساءه فى كنَف النبيلة تون ، فرفّهت عنه ، وأذهبت عنه الحَزَن ، ولوّحت له بمستقبله الزاهر ، فأحيت فى نفسه أطيب الآمال

وطبيعة موزار مَرِحة صافية ، ترضيها الكلمة الطيبة ، ويفعل فيها المعروف ، فما لبثت النبيلة أن تسترضيه ، وتناوله بيدها السخية كأسا من نبيذ كالنبرج المعتق ، حتى هشت نفسه واستراح خاطره ورجع إلى سكينته المألوفه ومرحه الساذج البهيج . ثم عاد إلى أوانس ويبر فكان لهن فى مسامرته حظ معلوم تجاوز بها إلى الطرب فالصياح فالضحك . فالهتاف وانجلت الليلة عن سرور لم يسمح بمثله زمان موزار

حانت ساعة النوم ، وخلا موزار إلى نفسه ، فعاودته الذكرى فتوهجت فى رأسه نار الأوهام ، وتجسمت لباصرتيه بشاعة حادث الأمس ، فلم يذق النوم إلا غراراً .

انبثق الفجر فارتدى موزار ثيابه وجلس إلى المكتب يسطر استقالته ، وكان مضطربا مغضباً . فلم ينته منها إلا فى تمام الساعة الثامنة ، عندئذ غادر المنزل إلى شارع سنجر وما لبث أن كان فى بهو السراى ، فالتقى بالبارون كلينماير تجاه وكان خارجا من حجرة التشريفات .

خطر لموزار أن يقتحم باب المطران فلا يستأذن فى الدخول عليه ، حتى إذا وضع يده على مقبض الباب لم يشعر إلا ويد تجذبه من خلفه ، وكانت يد السيد اركو الذى صاح به :

ـ إلى أين . يا سيد موزار ؟ أنسيت التقاليد المتبعة ؟ هل طلبت الأذن بالدخول على سيدك ؟ قل لى ماذا تريد ؟

ـ أريد أن أسلم المطران شيئاً زهيداً

ـ الأمير لا يريد محادثة أحد اليوم

ـ رأيت البارون كليمابر خارجا من عنده هذه اللحظة

ـ هذا شيء آخر . أما أنت ، وأنت خاصة ، فان المطران لا يريد أن يتحدث إليك . إنك لتعلم جد العلم ما حدث بالأمس

ـ مرحى ! وأحسبك تفضلت فاصدرت تعليماتك بهذا . حسناً ، سواء أقابلته أم لم أتشرف بطلعته البهية ! ! خذ أنت ، إذن ، هذا الطلب . وهذه النقود وسلمها إلى سيدك ومولاك ! !

ـ ينبغي أن أعرف مضمون تلك الرسالة أولا ، وأى شيء هذه النقود ثانياً ؟

ـ أما الرسالة فكتاب استقالتى . وأما النقود فنفقات السفر أردها لأنى سأقيم فى فينا

ـ ماذا تقصد بهذا الكلام ، ياصديق موزار ؟ لعلك متعب المخ مضطرب التفكير

ـ لقد أعلم يقينا ما أقصد اليه من كلامى . إنى قررت الاستقالة واعتزمتها . سأرحل عنكم فما بى حاجة إلى قيودكم

ـ ولكنك بهذا تعق والدك ، ألا ينبغى استئذانه أولا والحصول على رضائه ؟ أخشى أن تكون قد أغفلت ما نعهده فيك من حبك لأبيك واحترامك له

ـ اعتقد ، أيها السيد ، أننى أعرف واجباتى وأننى فى غير حاجة إلى تلقيها عنك ، أو معرفتها من أمثالك

ـ موزار ! زن كلماتك ، واتئد فى قولك ، إنك لتعلم مع من تتكلم

ـ أيها السيد ، إذا امتلأ الاناء فاض . فاذا لم يكن مسموحا لى بلقاء سيدكم ومولاكم فتفضل بتبليغ هذه الرسالة اليه

ـ لا يطاوعنى عقلى وحى أن أجيب رجاءك طيبَ الخاطر مرتاحا ، وأرجو أن تراجع نفسك . وتتبين موقفك وما أنت مُقدِم عليه

ـ سيدى ! الله وحده يعلم مبلغ اهتمامك بأمرى . أحسب أن الوهم خيل اليك أنك والدى تبدى النصيحة فأنزل عليها ... لا تصعّب الأمر ، فاما أن أقابله وإما أن تبلغه ... شيئان لا ثالث لهما ، فانظر ماذا ترى

ـ أنت شاب تملأك رعونة الشباب ، فلا بد من أن يتولى شأنك رجل مجرب تستفيد من حنكته وخبرته . . هذه أعمال طيش لا تصدر إلا عن طفل لم يعرك الحياة ولم تعركه الحياة ، ومع ذلك فما يهمنى من أمرك شيء ، أنت حر أن تزاول عملك أو تتركه . إنما يجب أولا وقبل كل شيء أن تخطر والدك وتكسب موافقته . إنى أحب ذلك الرجل وأحترمه وأعزه ، ولا يمكن أن أسيء اليه وأحدث له ارتباكا قد تضطرب له حياته من أجل مجازفة جنونية يقدم عليها ولده

ـ أفعل ما يحلو لك ، ما دام الامر قد بلغ غايته . فى غير مكنتى أن أستمر فى خدمة المطران ، إن فينا بأسرها تعلم المعاملة الخشنة البذيئة التى يعاملنى بها ، لقد طردنى ثلاث مرات . وأهاننى نَيِّفاً ومائة مرة ، وما أنا صنم ولا أنا تمثال

ـ خفف عنك ، ياصاحبى . ولا تَدهَش لمعاملته ، فهو يعتقد أنك لم تخدمه باخلاص وولاء

ـ أخدم ! ماشاء الله ! أراك تغنى من نغمته ، وتصفر من ثقبه . ماذا كنت أفعل أكثر مما فعلت ليرضى ؟

ـ كان يجب أن تداوم الحضور إلى غرفة الخدم

ـ غرفة الخدم ، ويحك ! ! أخادم أنا للغرف

والحجرات ؟ أم بواب يداوم الجلوس على بوابته ؟ حقاً إنكم تفهمون ما هو الفن ومن هو الفنان ! ! إنى والله ، لولا أن لك فى نفسى احتراما لآلمك ردى ، وأوجعتك إجابتى .

ـ وأى توجع آلم من هـذا الرد وتلك الأجابة ، يا موزار ؟

ـ أنا مُحنَق غَضِب ، يستحيل علىّ البقاء فى الخدمة بعد اليوم لحظة . أحسبنى قادراً على العمل ليل نهار ، وأحسبنى كفواً لكسب أضعاف مرتبى .. قد تكون بك حاجة إلى خدمة المطران ، أما أنا فانى غنى عنها

ـ أشكرك ولا أعتب عليك إكراما لوالدك ، وسأبلغه وأحب أن تفهم أنك خاطىء فى ظنك ، خاطىء فى عدم تقديرك لسيدك المطران ، وإن والدك سيكفر عن هذا الخطأ

ـ هذا إنذار طالما تهددتمونا به ، فافعلوا ماتشاءون ، فان هذا الأمير الدينى إن تجاوز ما تفرضه آداب الدين وتعاليمه ، فان أبى أيضا سيرحل عن سالسبورج ويخليها للمطران ويعيش معى هنا فى فينا ورزقنا على الله

ـ وشقيقتك أنَّا ، أليس لها حقوق فى عنقك وواجبات ؟

ـ هى فى كنفى ورعاية الله ، وستجد كثيراً من بنات الأسر الكريمة يتمنين أن يتلقين عليها دروس الموسيقى ويأجرنها أجراً كريماً يستحيل عليها الحصول عليه فى سالسبورج

ـ إذن أنت اليوم مضطرب الأعصاب هائج ، ويخيل لى أن سبيل التفاهم معك وعرة غير مأمونة ، فاذا هدأت نفسك بعد بضعة أيام فعُد إلى أبلغك الرد ، أستودعك الله

قال هذه الكلمة وخرج فصاح موزار

ـ لا أستطيع الانتظار طويلا ، ولن أقبل فى هذا الشأن محاولة ولا تردداً .

تصامم أركو وادعى كأنه لم يسمع ، فثارت فى رأس موزار عاصفة من الهياج والغضب ، وظل يضرب الأرض بقدميه إذ ظن أن هذا المتملق يحاول أن يطيل فى زمن الاستقالة أو يحول دون قبولها . واشتد هياجه حين خيل له وهمه أن هذا المنافق سيكون سبباً فى عرقلة مسعاه ، غير أنه أسرع إلى ميدان بيتر . فالتقى فى طريقه ببيترفون فنتر الذى تلقى موزار بالبشر ، وحياه فى احترام قال :

ـــ سلام الله ، يا سيد موزار ، تحية مباركة . أين تقصد ياصاحبى . ولم هذه السرعه ؟

ـــ بالله ! معذرة . إن لدىّ رسائل تجب كتابتها

ـــ إلى الوالد ؟

ـــ نعم .

ـــ هل ستسافر عاجلا ؟

ـــ أبداً ، ولا آجلا . بل سأبقى فى فينا

ـــ فينا ؟ ياللهول ! . . .

وملكت الدهشة بيترفون فنتر ، ففغر فاه ووقف كالمشدوه عمِّيَت عليه السُّبل وصوب بصره إلى موزار الذى غادره على تلك الحال وذهب مسرعا ، فناجى نفسه قائلا :

ـــ ماذا حدث ؟ هل تغلب الابن على أبيه أخيراً فنال رضاه وموافقته ؟ وهل تغاضى الوالد عن تلك التهديدات الصريحة ، والتلميحات الخطيرة التى داومت على إرسالها إليه ؟ عجباً ، لقد كان الوالد يكاتبنى كل أسبوع مرة فى شأن ولده من سالسبورج ، وكنت أواصل الردود عليه فلم أكتب مرة شيئاً عن ولده يسره أو يبعث إلى نفسه الطمأنينة والهدوء . لقد كنت أصف له موزار فتى مستهتراً يغرق فى الشهوات روحا وجسداً ، فان رضى له أبوه البقاء فى فينا فلن يفيد ولده فيها إلا الديون وإلا البوار ، وعلى الأخص أن القيصر وساليرى لايهتمان لفنه ولا يقدران له قدراً ، وإذن فلا شك أن فينا ستكون

قبراً يدفن فيه الفنان وفنه . ولقد أجابني الوالد أنه سينتزع ابنه من فينا انتزاعا ، فإذا حدث بعد ذلك حتى استحال غضب أبوه رضاء ، وسخطه قبولا ونعيما ؟ لقد أربك هذا الغلام فهمي فأصبحت لا أفقه شيئاً . . . لعله كان مازحا ؟ غير أن الحرص والتحوط واجبان على كل حال ويجب أن أعجل في الكتابة إلى سالسبورج حتى لايستوى هذا الزرع الأخضر على سوقه فيعجب الزراع ، ويغيظ المنافسين والحساد .

وبعد أن ناجى نفسه هذه النجوى المضطربة سار في طريقه بخطى غير متزنة كأنه مختل الجذع ، حتى إذا بلغ أحد المشارب العامة سطّر إلى والد موزار كتابا يهز مشاعر أقسى الناس قلباً ، وأسرع إلى رجل البريد يسلمه الرسالة فالتقى هناك بموزار ، فتماسك ودارى حيرته وتظاهر كأنه لم يشغل باله شاغل ، وتوجه إلى موزار ، في مراوغة الثعلب يقول :

— مرحى بالسيد موزار ! ما أسعد هذه الصدف ! لقد تلاقينا للمرة الثانية

— ألديك أيضاً رسالة تريد أن تسلمها رجل البريد ؟

— نعم ، وهي مسائل هامة تقض المضجع

— ولماذا ؟ إن لك على الأقل وطناً ، أما أنا فقد فقدت وطني !

— فقدت وطنك ؟ موزار ! كن على يقين أنني أعرف أسلوب هذرك ومزاحك ، ولكني أرى في عينيك بريق الجد ولمعان الحزم فزادت حيرتي وارتباكي . . .

— سلم خطابك ، وها أنذا منتظرك حتى تعود . سأطلعك على أخبار جدّت ، وطوارىء حدثت سأتعرف منك بعدها مبلغ رضائك عني

أسرع بيترفون فنتر إلى رجل البريد وسلمه رسالته ، ثم عجّل في العودة إلى موزار ، الذى أطلق لسانه مسرفا في سرد أخباره ، وما اختطه لنفسه في المستقبل الذى يأمله ، كل ذلك وهو يجهل مقاصد صاحبه وما يكنه له من مكر وكيد . وما انتهى الأستاذ من حديثه أو كاد حتى قال فنتر ضاحكا

— إنك لتعلم في قرارة نفسك أن هذا كله مزاح ، أليس كذلك ؟ إن فينا ليست ميدانك ، ولا هي حلبة سباقك ، فان الأيطاليين لا يزالون يلعبون الدور الأول فيها ، ولهم المقام الأعلى ، ولا يتأتى لك أن تقاومهم منفرداً ، فان ذلك يعجزك ويفت في عضدك

— هراء ، سأصرعهم بحول الله وقوته

— ألم تتعظ ، ياموزار ، بما أصاب جلوك ؟ لا لا . موزار ، ياصاحبي ، رحمة بفنك ونبوغك فيه . إن عبقريتك سيضيء سناها في وطنك . أما هنا ، في فينا ، فان قوتك توزع ومجهودك يشتت

عجباً ! هذا عين ما يراسلني به أبي ، ولكني أعجز عن تصديقه ، فاني أرى سعادتي في فينا ، ولئن كان الاتجاه اليوم إيطالياً ، لقد ينقلب غداً بفضل ما أبتدعه من فن ، وما أبذله من مجهود ، ألا تسمع بالعراك الناشب في باريس ؟

ـ فينا ، يا موزار ، ليست باريس ، فينا لا تتسامح أن تتزعزع عقيدتها في اتجاهها الموسيقى ، واعتقد يقينا انك لن تستطيع هدم ذلك الصّرح

ـ إن أعجزني هدمه ، فلن يعجزني إحداث فجوة فيه ، ولقد سبّقنا جلالة القيصر إلى العمل الوطني بانشائه مسرحه الغنائي ، ومهد لنا الطريق ، أعلم يقينا أن ما أنا مقدم عليه صعب ، ولكن هذه الصعوبة لن تفت في ساعدى أو تحجم بي عن المضي في سبيلي

ـ ألا تعلم أيضاً أن القيصر معجب بالفن الأيطالي متعلق به ، وأنك لن تبلغ لديه مكانة ساليرى وحظوته من نفسه ؟

ـ القيصر ألمانى ، وسيعرف كيف يتخلص من تلك العصابة الأيطالية ، وسنهيء له الفرصة ليتعرف الاتجاه الألمانى . يوم أن ظهر جلوك لم يكن المسرح الوطنى الجديد قد أنشيء ، أما اليوم فالفرصة سانحة.

(ساليرى)

ـ موزار ! أراك تعبر سبيلا ملتوية غير مأمونة الخطى

ـ قد تكون محقاً ، ولكننى سلكتها ، ومحال اتخاذ سبيل أخرى ، فقد عزمت وتوكلت على الله

ـ أسأل الله لك السلامة وأرجو ألا تندم ، فيما بعد ، على هذا التشبث والعناد . أننى أنصح لك كصديق مخلص حسن القصد يتمنى لك سعادة المستقبل .

ـ أشكر لك ؛ ياسيد فنتر ، ولى رجاء أطلبه اليك .

ـ فى خدمتك دائماً .

ـ تعلم أننى سأظل بعيداً عن سالسبورج سنين طويلة فاذا لم يقرر والدى المجىء إلى فينا ، وصادفك سفر إلى سالسبورح ، فاذكر لوالدى ما قصصته عليك تفصيلا ، وصف له أمرى ، أنك موضع ثقتى واعتمادى فى هذا الموضوع .

ـ لن تجد أشد منى إخلاصاً لك يحرص على سرك ويؤدى لك ما تحتاج اليه من خدمات . سأبذل جهدى . وفوق جهدى لأرضائك .

ـ أشكر لك مرة أخرى .

وافترق الرجلان . فأما موزار فقد انصرف إلى شأنه ، وأما بيترفون فنتر فقد وقف مذهوباً به متحيراً . ثم قرع جبهته وقال .

ـ هنا يجب أن يعمل ساليرى شيئاً

وأسرع الرجل يتعجل ملاقاة ساليرى ، وهو رجل إيطالى ، أسود العينين ، يتظرف فى مقابلاته وأحاديثه ، ويتعمل الرقة ، ولكن على الطراز القديم

فلما استقبله فى حجرة مكتبه بادره قائلا

ـ هل من جديد يابيتر ؟ إن وجهك ينم على حدث خطير .

ـ ما رأى أستاذى ؟ إن موزار سيقيم فى فينا !!

تغيرت سحنة ساليرى بغتة ، وانقلبت من وداعتها وبشاشتها إلى عبوس وانقباض فنهض وهو يعيد ما سمعه .

ـ موزار سيقيم هنا !! موزار سيقيم هنا !! هيه ...

وهال الموقف بيترفون فنتر فخرس ينتظر ما سيحدث وإذا بساليرى يجفف عرق جبهته ويقول لصاحبه ، فى تحفظ وحذر

ـ هذه مسألة يجب أن تدرس ويفكر فيها . سنتكلم فى هذا الموضوع مرة أخرى .

ذاع بين النبلاء ، فى سرعة البرق ، خبر اعتزام موزار على البقاء فى فينا ، وكان جهد النبيلة تون منصرفا إلى تشجيع موزار وإحاطته بجميع الوسائل المغرية حتى يُصر على عزمه ولا يتراجع فيه ، فكانت تحفل بالأصدقاء ، وتقيم لهم الولائم ليقنعوا موزار بالمستقبل الزاهر الذى ينتظره فى فينا ، وفى الحق ما كانت النبيلة فى حاجة إلى كل ذلك المجهود ، لو علمت أن حب موزار لكونستانس شاع فى جسمه ، وتمكن من حبَّة قلبه ، وهذا الحب وحده كفيل ببقائه فى فينا لن يبارحها ، غير أن هذه المجاملات الرحيمة ، والعواطف الكريمة التى أظهرها السادة النبلاء لموزار ، وطوّقوه بها كانت شديدة الأثر فى توطيد عزمه ، فلم يلتفت لرسائل والده التى تنذره بالوبال مما يتعرض له من الخطر من إقامته فى فينا

« يتبع »

موشح راست ضرب شنبر

ريم فلا حين جلا لى كاس طلا	شمس وبدر كملا
كنف ملا لى وملا سلسال	عقد لآل بالحسن اكتسى حللا
خشف حلا غالى يحلى لى	فاق على الشمس جلا

(١) دور

بدر على حين تلا لا وا كتملا	غصن تهادى ثملا
معتدلا فيه جلا يختال	ذا الميال منه الغصن قد خجلا
زان حلى سالى عزالى	بدر على الغصن علا

خانة أولى

كم فتنا حسن ثناه حين رنا	كالبدر يعلو غصنا
لاح لنا قانى من أعيانى	بالهجران مكحول الأجفان
زادنى شجناً باللحظ الوسنان	غصن البان الفتان

خانة ثانية

ورد جنى عز جناه قدح الثنا	إذ حاز وجهها حسنا
زاد سنا قانى قد أسبانى	بالعقيان فى الثغر المرجان
لوالى دنا منه خمر الحان	بالرضوان سعدى آن

دور المديح

متصلا مدح على من زاد ولا	طه إمام الفضلا
والنبلا خير الملا والآل	ذى الأجلال فى فضل الكريم ولا
منه إلى جالى أهوالى	ألف سلام وصلا

لم يلحن من هذه الموشحة سوى المقدمة فقط أما الدور والخانتان ودور المديح فلم يعثر على تلحينها

رشمُ فلا
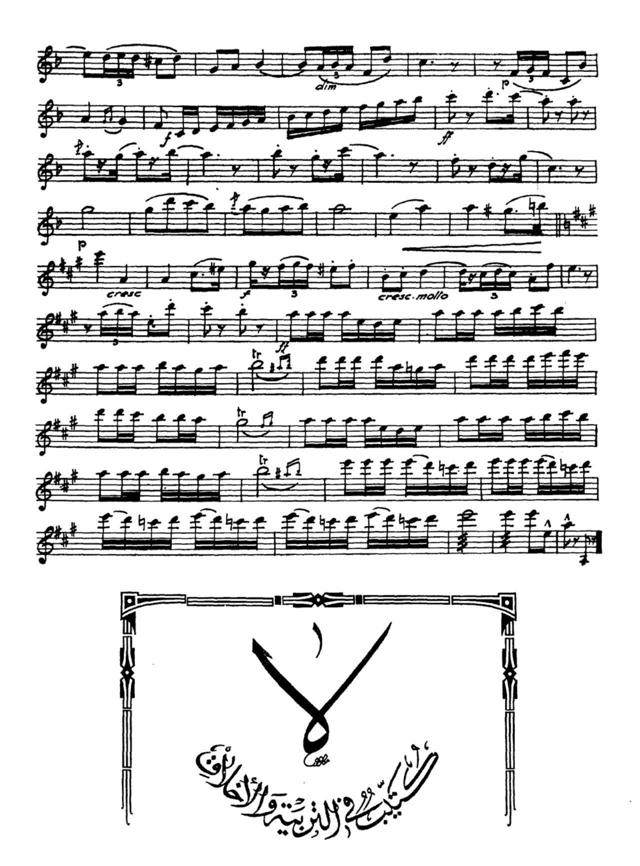
موشح راست ضربه شنبر

توقيع الأستاذ درويش الحريري

ضرب الشنبر

تن تك تك دم تك دم تك تك تك تك دم دم دم دم تك تك دم
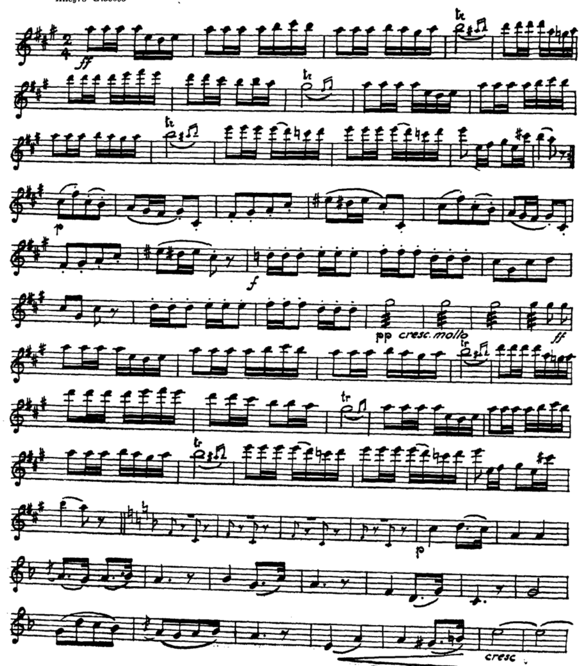
48/4


dim
p
f
ff
p
cresc
f
cresc. molto
ff
tr
كتب في التربية والأخلاق

كارمن

CARMEN

Georges Bizet



Une autre preuve de la ressemblance de la musique médiévale et de la musique arabe, qui doivent avoir été en relations étroites, est l'existence des pièces de musique qui se sont conservées.

On remarque qu'il y a peu de ressemblance entre cette musique médiévale européenne et notre musique actuelle. Le rythme, la manière d'exécution, la mélodie toute « plissée »... ce sont des choses que nous avons journellement l'occasion d'observer ici mais qu'on ne rencontre jamais en Europe. C'est ainsi qu'on exécutait la musique chez nous il y a quelques siècles. Je voudrais encore vous parler d'un détail — ce n'est qu'un détail mais il éclaire bien la situation du passé : tous les écrivains du passé parlant du piano et de l'orgue se servaient pour désigner le jeu du pianiste ou de l'organiste du mot « battre ». On ne jouait donc pas un instrument à clavier mais on le battait ou tapait. Nous rencontrons cette expression jusqu'au dixhuitième siècle et jamais on n'avait trouvé une explication pour ce mot. On croyait que ces instruments primitifs étaient pourvus de touches très grandes et dures à manier, mais il n'en est rien. Les instruments à clavier tels que l'épinette et le clavicorde ne sont pas de tels colosses qu'il aurait fallu les battre. Au contraire, plus on emploie de force en les jouant, moins le son devient musical et on n'entend plus que le bruit du bois. Il en est de même pour les orgues de cette époque : elles avaient un son très doux et la plupart des touches très petites qu'il fallait jouer avec la plus grande précaution. Il ne peut pas être question de les « battre ». C'est la langue orientale qui résout le problème. Pour dire en arabe : je joue du piano, on dit : ana adrab el bianu, c'est-à-dire : je bats le piano et pour toute sorte d'exécution musicale on se sert en arabe de ce mot-là, de adrab = battre.

Permettez-moi à présent une petite excursion dans un autre domaine, qui vous montrera, à quel point toutes ces choses sont intimement liées entre elles. Vous savez qu'en théorie musicale nous distinguons l'harmonie quand une mélodie se présente avec un accompagnement ayant rôle de « coulisse sonore » pour ainsi dire, et n'ayant d'autre but que de souligner et de rehausser l'effet de la mélodie, donc un rôle subordonné.

Il n'en est pas de même du contrepoint. Ici nous avons à faire à une mélodie, à laquelle s'est jointe une autre mélodie de même valeur et de même importance qui a droit d'être entendue autant que la première, à côté de laquelle elle se fait entendre. Il en résulte des « harmonies accidentelles » si l'on peut dire ainsi, des harmonies toutes passagères et sans fonction harmonique. Pourquoi donc appelons-nous cette manière de faire de la musique le contrepoint ? Depuis des siècles les musiciens et les musicologues ont écrit des livres traitant et essayant d'expliquer le mot qu'ils dérivaient d'une expression du Moyen-âge, selon laquelle les musiciens médiévaux auraient appelé cette manière de composer « punctus contra punctum ». On expliquait cette manière de s'exprimer en disant que probablement, ils devaient avoir eu devant les yeux l'image même de la musique écrite et que par «punctus» il désignaient les notes même, qui, en effet, ressemblent parfois à des points, et auraient donné leur nom au contrepoint. Mais il n'en est pas ainsi. Le sens du contrepoint, tel que je viens de le donner, ne trouverait pas sa définition dans cette expression. Nous avions vu que l'élément essentiel du contrepoint n'était pas les notes posées les unes à côté des autres mais les mélodies jointes l'une à l'autre par des lois qui ne sont pas celles de l'harmonie. L'explication doit donc reposer sur une erreur.

Voilà donc la clef du mystère : Si à présent l'on joue deux de ces bouts de la mélodie en même temps, il en résulte ce que nous appelons le contrepoint. On dirait d'autre part que ces « points » sont liés à la musique orientale. Car encore aujourd'hui toute la théorie musicale arabe est basée sur la notion de type de mélodie ou, comme disent les théoriciens arabes sur le « Maqam » et encore aujourd'hui le musicien pédagogue égyptien joue à son élève chaque mélodie à part, chacune représentant un type de mélodie bien fixe et l'élève jusqu'à ce qu'il connaisse la composition en entier, qui est formée de petites parties de mélodie dont chacune représente un type.

D'ailleurs aussi dans notre musique moderne se trouvent ces types de musique, par exemple certaines tournures mélodiques qui sont devenues, on pourrait dire, des manières de parler, des locutions et qui ne manquent jamais dans une pièce musicale et il y a eu des temps ou l'on écrivait ces bouts de mélodies ou phrases musicales sur des cartes de jeux ou sur des dominos, que l'on joignait les uns aux autres et ainsi on obtenait de nouvelles pièces de musique.

Nous constatons donc que l'importation des instruments de musique de l'Orient ne fait plus aucun doute.

En tout cas, l'Egypte a une importance particulière dans ce domaine en tant que pays d'origine de la plupart des instruments européens et d'autre part elle a participé activement au développement des formes musicales.

que l'Europe a reçu un grand nombre d'instigations dont elle s'est servie. Mais ces instigations se limitaient strictement au domaine mélodieux et rhythmique. Car l'harmonie qui fait la vraie grandeur de la musique occidentale est et restéra européenne. Mais dans le domaine de la mélodie et du rythme surtout, bien de choses ont été empruntées, l'Occident ayant peu d'imagination. Ceci dépend de la disposition musicale des peuples — il est typique que la musique de danse de nos temps fut, une fois de plus, obligée de faire emprunt à la musique nègre sous la forme du jazz. Et pourtant il n'y a eu qu'à remanier cette danse en une danse européenne : le tango par exemple est actuellement une danse européenne ainsi que sa musique — mais l'initiative est venue du dehors. L'origine étrangère est restée bien plus évidente dans les autres danses qui sont associées au jazz et qui sont restées exotiques.

Comment, telle se pose la question, est-ce qu'une mélodie ou un rythme peut changer de pays, être importée et exportée comme une marchandise ? Pour celà il faut commencer par constater que chaque instrument a sa mélodie qui lui est propre. Une mélodie de trompette ou de cor a une toute autre construction que, par exemple, une mélodie de flûte ou de violon. Elle sera plus lourde que la dernière. Il y a là des questions techniques dont il faut tenir compte. Même si l'on joue des mélodies au piano on remarquera tout de suite : ceci... est une mélodie de trompette, ceci de flûte. Si donc les instruments changent de pays, la manière d'exécution voyage avec eux de même que les mélodies. Mais chaque instrument est lié le plus étroitement à son pays d'origine. Et aussi les mélodies ne perdront donc jamais tout à fait l'empreinte du pays et du peuple, qui leur donnèrent naissance. Un chroniqueur vénitien nous donne un joli exemple quand il écrit, qu'en causant avec le matelot d'un bateau marchand arabe celui-ci lui a vendu un instrument étranger de pays lointain qu'on n'avait jamais vu à Venise, et lui a montré une mélodie que l'on peut jouer sur cet instrument! Si l'on réalise que l'enseignement aux universités médiévales était en partie pratiqué par des savants arabes pour les branches de philosophie, d'astronomie et de musique, si l'on réalise ensuite la grande influence que l'école alexandrine avait exercé sur la culture méditerranéenne, on comprendra qu'il y a réellement lieu de croire à une importation de mélodies orientales aussi bien que d'instruments, même s'il est plus difficile d'apporter des preuves à l'appui de cette thèse. Elle s'est confirmée autant dans le domaine de la musique d'église que dans le domaine de la musique laïque. Ainsi nous savons que le chant grégorien de l'église catholique prend son origine dans le chant israélite du temple avant Jésus Christ et qu'il a été tout particulièrement pratiqué par les premiers chrétiens d'Alexandrie et qu'à ce moment-là déjà, il devint ce qu'il est aujourd'hui. Peu de changement y ont été apportés au courant des siècles. Il y en eut, comme je l'ai déjà dit, même pour la musique laïque. Je disais déjà que les représentations de musique médiévale nous montrent un ensemble d'instruments venant de l'Orient : je rappelle le groupe à trois « psalterium », «luth », « violon » ,c'est-à-dire « rebab », «al-ud» et « kanoun ». Nous avons des raisons pour supposer que ces instruments ont joué une musique, dont on peu dire qu'elle a une grande ressemblance avec la musique orientale, sans dire toutefois qu'il y a une identité. Les représentations nous montrent nettement de quel genre fut cette musique. Je ne vous donnerai ici qu'un petit exemple pour ne pas vous fatiguer avec trop de détails. Par l'emploi de certains instruments nous savons que presque toute la musique médiévale qui résonnait à l'occasion des fêtes fut une musique bourdonnante. Pour ceux de vous, qui ne connaissent pas ce mot, je veux expliquer que le Bourdon est un seul son résonnant pendant toute la durée d'une pièce ou d'un passage. Peut-être avez-vous déjà entendu une cornemuse des régiments écossais, qui a toujours un bourdon — vous l'aurez certainement remarqué. Evidemment toute la mélodie doit être construite à l'avenant afin qu'il ne résulte pas des dissonances de la mélodie avec le son de bourdon.

Il est pourtant évident que, avec un orchestre, je ne peux pas jouer une musique poliphonique, c'est-à-dire : purement européenne, étant donné que même si le bourdon se taisait pour certaines harmonies, il formerait d'horribles dissonances avec d'autres.

Nous devons donc supposer, et ne fut-ce que pour cette raison-là, que presque toute la musique médiévale était à une voix ou hétérophone, ce qui veut dire que tous les instruments jouaient la même mélodie chantée par un chanteur et que chacun l'ornait à sa manière, suivant le caractère de son instrument. Tel est encore aujourd'hui l'usage dans les orchestres arabes-égyptiens. L'orchestre par exemple de la chanteuse bien connue Um-Kalsoum joue exactement la même chose quelle chante, mais il « traduit », comme on dit en arabe, la mélodie de l'artiste pour les instruments en question.

non pas les musiciens des théâtres romains antiques qui ont introduit cet usage en France et en Allemagne. Les gardes Suisses à Rome en font preuve et aussi dans la musique militaire nous trouvons toujours ces deux instruments associés alors qu'au fond l'association ne répond plus du tout à notre goût musical. Sur des représentations médiévales nous voyons même le joueur de flûte assis sur les épaules du joueur de tambour, ceci tout simplement pour indiquer et souligner leur association et il n'est pas rare de trouver sur ces représentations le joueur de tambour et de flûte réunis en une seule personne.

Enfin nous arrivons à nos hautbois et nos clarinettes lesquelles elles aussi, ont des ancêtres orientaux tels que le « salamia », le « arghul » ou la « zummara ». L'heure de naissance de notre orgue sonna à Alexandrie. Non seulement c'est sur terre égyptienne que nous en trouvons le premier témoignage, une petite figure en terre cuite représentant un homme, qui, par une soufflerie fait sonner une flûte de Pan, mais aussi le grand orgue bien plus perfectionné et particulièrement intéressant du point de vue technique, avec soufflerie hydraulique et pneumatique a été trouvé ici. Les noms de Héron et de Ktésibios seront à tout jamais associés à l'histoire de la construction d'orgue. Ils créèrent déjà à cette époque-là des orgues d'un perfectionnement qui marquait une fin et non pas un commencement, une fin qui ne pouvait plus produire que du travail de détail l'essentiel ayant déjà été fait. C'est d'ici que l'orgue commença sa course victorieuse, arrivant en Europe par des routes diverses. Aussi Byzance joue un rôle dans cette conversion de l'Europe pour l'orgue et c'est un orgue que l'empereur envoie comme cadeau à Pépin le Bref. Il est amusant de lire comment le chroniqueur décrit l'arrivée de l'instrument ; selon lui les artisans auraient tourné autour, regardant bien la construction et la retenant dans leur mémoire dans tous ses détails sans que personne s'en soit aperçu afin d'être capable, d'en construire de pareils. Et en effet dans les couvents européens l'art de la construction d'orgue atteint un très haut degré, ne quittant toutefois jamais le modèle oriental.

Si l'Occident a du moins contribué au développement et au perfectionnement des instruments à cordes et à vent, il n'en est pas de même pour notre batterie actuelle, dans ce sens que ces instruments sont venus de l'Orient sans exception aucune et sans la moindre contribution européenne, comme ce fut le cas des lures et des harpes. On explique ce phénomène en considérant que la musique occidentale, riche en mélodies et en harmonies, avait de tout temps négligé le rythme, l'un des éléments essentiels de la musique orientale. On introduisit ces instruments dans l'orchestre européen sans même changer leurs noms ou en désignant par le nom même de l'instrument son origine orientale. Ainsi nous avons une cymbale chinoise et une cymbale turque, un gong chinois, le tambourin arabe, le chapeau chinois, en un mot tous les instruments que nous appelons musique des janissaires furent introduits en partie durant le Moyen-âge en partie au courant de ces derniers siècles quand on commença à montrer une préférence pour les sujets exotiques, quant il s'agissait de l'opéra. On avait alors besoin des instruments exotiques pour la mise en scène. La grosse caisse et les grands tambours venaient de l'Orient, de même que les instruments cités plus haut de la Turquie. C'est avec grand étonnement que le chroniqueur parle de la première apparition de la grosse caisse : dans la suite d'une ambassade turque venant en France on avait vu des musiciens avec de grands instruments de musique semblables à des tonneaux de lessive, qui se seraient promenés en produisant un bruit effroyable. Un changement est survenu lors de l'adoption de cet instrument dans nos orchestres dans ce sens qu'il devint particulièrement l'instrument des hommes, des soldats, de la guerre alors qu'en Afrique et en Asie ce fut l'instrument typique pour le culte de divinités féminines. Le seul vestige qui s'est conservé de cet usage, c'est que nous voyons toujours des paires de tambours. Nous pensons que la raison est due à notre échelle de musique ou plutôt notre système musical basé sur la tonique et la dominante mais il n'en est pas ainsi. L'usage s'est conservé du temps où il servait aux cultes et où l'instrument aigu et l'instrument bas représentaient l'homme et la femme. Encore aujourd'hui on rencontre chez des peuples primitifs des tambours en formes humaines.

Vous voyez donc comment, dans certains cas, l'Europe a activement contribué au développement et au perfectionnement des instruments, comment, dans d'autres cas, elle s'est contentée d'accepter les instruments étrangers, de les assimiler en partie et comment l'initiative est venue entièrement de l'Orient. Quels sont les rapports de ce phénomène avec la musique ? Si j'ai appelé mon article « l'Egypte, pays d'origine de la musique européenne » c'était pour dire que non seulement les instruments, mais aussi la musique a été importée. Ceci est juste dans les limites données dans ce sens

fait d'un instrument arabe un instrument européen, mais l'on n'avait pas encore oublié la façon d'exécution ancienne. Et cet instrument était le kanoun pourvu de touches !

Un autre instrument à cordes, que j'avais cité, est la harpe. Il est vrai que dans ce cas nous ne sommes pas tout à fait sûrs si nous devons chercher son origine en Orient. Toujours est-il, que dans les temps les plus reculés on trouve des représentations de harpe en Asie Mineure, en Assyrie et dans l'Asie Centrale — elles sont pourtant postérieures à celles d'Egypte, où on les connaissait déjà au douxième siècle avant Jésus-Christ. Mais aussi en Angleterre ancienne, en Scandinavie et en Irlande on trouve de vieilles harpes qui sont beaucoup plus petites mais qui présentent sans doute un âge respectable. On n'a pas encore pû découvrir à laquelle de ces deux harpes notre instrument actuel doit son existence. Probablement il en est comme du violon : tous les deux y auront participé. Toutefois il faut remarquer que notre harpe actuelle est très grande tandis que la harpe irlandaise est très petite ce qui nous mène à supposer au moins une forte influence de la part de l'Orient aussi dans ce cas.

Il en est de même pour les instruments à vent, en faisant une restriction pour les instruments de cuivre. On a trouvé dans des tombes scandinaves et du nord de l'Allemagne des instruments du type de la trompette ou plutôt du clairon, appelés les Lures. Ce sont des instrument qui étaient réservés au culte solaire. Différentes choses le prouvent, ainsi par exemple leur apparition à deux (on n'a jamais trouvé une seule Lure dans une tombe mais toujours une paire de Lures), leur forme, la forme du pavillon comme disque solaire avec des rayons de soleil représentés par des pendants en bronze. Elles furent jouées alternativement, un instrument donnant toujours la réponse à l'autre dans la façon des clairons dans l'opéra « Lohengrin » de Wagner et non pas les deux ensemble, avec des harmonies, comme on l'avait supposé à un certain moment. Nous devons donc croire que, dans un temps très reculé, il y eut déjà des instruments du genre de la trompette dans le nord de l'Europe. Mais ils ont disparu sans avoir exercé la moindre influence sur le développement. Par contre la Rome ancienne connaissait des instruments à vent mais ils y avaient été introduits par la France (les Gaulois) et la Germanie par les légionnaires au service des Romains. En outre les Celtes et les Germains, les anciens habitants de l'Europe septentrionale et occidentale connaissaient les cors, de véritables cornes de taureau avec lesquels on pouvait donner des signaux (on connait le cor de Roland) mais sur lesquels on ne pouvait pas exécuter de la musique artistique. La trompette et le cor actuels n'ont rien à faire avec ces instruments là, car, comme les autres, ils nous sont venus de l'Orient. Les Arabes connaissaient aussi des trompettes, mais elles étaient très minces et droites comme nos clairons ou les trompettes de l'« Aïda ». C'est lors de l'invasion Arabe en Espagne et dans la France méridionale que l'Europe a fait la connaissance de ces instruments et aussi les croisés les rapportaient comme butin de l'Orient. Et tant que butins des chevaliers ils restèrent durant tout le Moyen-âge attachés à l'orchestre des chevaliers et, sous peine d'amende, il était strictement interdit aux citadins et aux paysans de jouer de cet instrument. Même Jean Sebastien Bach avait les plus grandes difficultés avec le maire de la ville de Leipzig, parce que la confrérie des joueurs de trompette s'était plainte que Bach avait fait jouer une trompette à l'église (je crois qu'il s'agissait de la passion de Saint Mathieu). Il n'était permis de jouer cet instrument que pour la guerre, pour les tournois et pour les voyages des grands seigneurs, ducs, barons et rois, C'est un usage qui s'est conservé du temps du retour de l'Orient des croisés. Encore aujourd'hui les signaux de la cavallerie sont donnés avec la trompette, ceux de l'infanterie avec le cornet : c'est aussi un usage ancien dont on a oublié le sens et qui remonte aux temps, où les chevaliers traversaient le pays. Il y a encore une autre preuve de l'origine Arabe : les clairons actuels sont toujours ornés de banderolles le plus souvent de couleur pourpre et, par surcroit, à l'endroit où le joueur tient l'instrument, il est enroulé d'une corde également pourpre. Les anciennes trompettes arabes et persanes ont ce même ornement qui s'est conservé jusqu'à nos jours en dépit de la disparition des chevaliers traversant le pays avec leur orchestre de trompettes, en dépit du caractère purement ornemental de la corde qui pouvait aussi bien être bleue ou ne pas être du tout, ne remplissant pas le moindre but.

Il s'agissait ici d'un instrument sarrazin. Il nous fait penser à la coutume orientale de ne jamais jouer la flûte sans le tambour. Lors de mon expédition à Siwa l'année dernière, où j'ai trouvé une culture de musique très ancienne et tout à fait typique, nettement différente de ce que l'on trouve dans le reste de l'Egypte, je trouvais la même chose : flûte et tambour ensemble. Ce sont les joueurs des troupes sarrazines et

tomber l'article arabe « al » ou « el ». Nous avons accepté cet instrument tel quel de l'Orient, nombre de gravures le prouvent, sans apporter le moindre changement soit à sa forme, soit à son nom, soit même aux petits détails tels que les rosettes, la composition de nombreuses lamelles de bois et l'accordage.

Si nous consacrons encore un moment aux instruments à cordes, nous trouvons d'autres instruments qui viennent également de l'Orient, la harpe par exemple et le psalterium. Chacun de vous a déjà entendu dans un orchestre arabe un KANOUN, cet instrument avec une table d'harmonie plate qu'on joue avec un Πλῆκτρον attachés aux pouces et qui vit encore aujourd'hui chez les Tziganes hongrois sous la forme du « Cimbalom » et qu'il ne faut pas confondre avec le Cembalo ou clavecin du dix-huitième siècle. Le Kanoun fut également introduit en Europe par les Arabes, en commençant par l'Espagne et en allant par l'Italie, la France jusqu'en Allemagne. Pour commencer, il garda son nom : le Moyen-âge l'appela canon. Dans la Renaissance, quand il y eut la tendance de donner un nom grec à chaque objet pour prouver sa culture humanistique on l'appela « psalterion », d'après les Grecs, qui avaient déjà reçu cet instrument par voie directe de l'Asie Mineure et lui avaient donné ce nom. Aussi cet instrument-ci est fréquemment représenté sur les gravures de l'époque et on remarque qu'il est représenté presque toujours avec le luth et le violon, ce qui prouve que même cette association a été importée de l'Orient. Car ce qui était en Europe violon, luth et psalterion fut autrefois chez les arabes et est encore aujourd'hui : al-rebab, al-ud et al-kanoun. Chaque bon orchestre égyptien montre aussi actuellement cet ensemble.

Mais encore dans une autre direction le kanoun devait gagner de l'importance pour le développement des instruments européens. Quand on joue le kanoun, les cordes sont parallèles au joueur. La façon de jouer, qui en résulte, s'est conservée durant tout le Moyen-âge. Quand l'instrument se développa et fut pourvu de touches il s'agit de les disposer de telle manière, que le joueur put jouer de la façon habituelle, donc non pas en allant de droite à gauche et vice-versa mais en allant de devant à l'arrière. Il n'est pas besoin de dire que le kanoun était devenu un instrument à clavier portable — même les petites orgues sont construites de telle manière. Les portatives, petites orgues portables du Moyen-âge, furent jouées de telle manière que la main gauche du joueur mettait la soufflerie en action tandis que la main droite s'occupait des touches allant tantôt en avant, tantôt en arrière. Quand on commença en Europe à changer cette construction de telle sorte que le clavier soit parallèle et non pas, comme par le passé, perpendiculaire au joueur, on arriva à la construction de l'épinette et du clavicorde, les descendants directs du psalterium mediéval ou plutôt du Kanoun. Les personnes de ce temps, qui apprenaient à jouer cet instrument, se servaient de livres d'enseignement semblables à nos méthodes actuelles. Ces méthodes pour l'enseignement du piano du passé nous sont en partie conservées et à notre grande surprise nous y lisons les passages suivants : le professeur de piano espagnol, Santa Maria par exemple, écrit que le jeu de piano est extraordinairement difficile à apprendre et qu'il faut pour cela au moins dix ans. Il parait qu'il existe même aujourd'hui des personnes qui ont besoin de si longues études et il y a même des gens qui ne l'apprennent jamais. Mais la raison en est que le piano est un instrument qui demande en effet un tas de connaissance et de capacité. Mais les pianos anciens, étaient petits et de petite étendue. N'ayant besoin de connaitre que peu de notes on ne pouvait jouer que les petits morceaux faciles, on n'avait donc pas besoin d'une main particulièrement grande ou particulièrement agile, étant donné que les touches étaient très minces. En quoi consistaient donc ces grandes difficultés ? Dans la manière compliquée de jouer. Santa Maria écrit que, pour jouer une gamme simple on choisit comme doigté deux trois, deux trois. Chacun de nous, même ceux qui ne jouent pas le piano, peuvent se persuader à quel point il est difficile de jouer, en allant de gauche à droite, avec le deuxième, troisième et deuxième doigt étant donné que, chaque fois après le troisième vient le deuxième doigt qui a bien des difficultés à passer par dessus le troisième. Nous avons ici un reste de la manière ancienne de jouer dont je vous parlais tout à l'heure, de la façon de jouer les instruments avec disposition ancienne des touches telle qu'on l'avait, à l'origine, adaptée du kanoun. A l'époque où les touches n'étaient pas encore disposées parallèlement mais perpendiculairement au joueur, on ne pouvait d'aucune façon jouer avec un autre doigté que deux trois, deux trois. Vous pouvez vous en persuader de suite. Quant on éloigne la main de soi la façon de jouer employée aujourd'hui devient une impossibilité. L'école de piano en question date donc d'une époque où l'on connaissait déjà l'instrument de type nouveau, qui avait

chaque autre domaine nous voyons aujourd'hui nettement les conséquences de ces deux courants, nous pouvons poursuivre le développement dans tous ses détails et nous devons constater que la musique laïque est tout aussi redevable à l'Orient que la musique d'église, Permettez-moi de vous en citer quelques exemples, qui prouveront mieux que n'importe quoi ce que je viens de dire.

Considérons d'abord les instruments de musique de notre orchestre moderne, particulièrement cet instrument qu'on appelle le roi des instruments, le violon. Dans sa forme actuelle, les flancs bien bombés, le cou mince et de nobles proportions, la tête souvent ornée de chef-d'œuvres de la sculpture sur bois, il est un instrument tout à fait jeune. Comme il s'est transformé au courant de ces derniers siècles ! Nous rencontrons dans l'histoire une multitude de formes, qui nous permettent de reconnaître deux types fondamentaux : l'un est « la vielle » ou forme de « viole », construit de manière toute plate d'une forme très courte ; l'essentiel : les chevilles sont disposées perpendiculairement au plan. Nous appelons cela chevilles au dos. L'autre, forme typique du violon médiéval — on l'appelait « giga » ou « gigue » d'après le gigot — le jambon — montre une forme bien plus petite et gracieuse et des chevilles qui sont disposées d'une manière semblable à celle employée aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles pénètrent le cheviller du côté, Nous les appelons pour cela chevilles au flanc. Nous pouvons poursuivre ces deux formes parallèlement pendant toute la première période du Moyen-âge. Tandis que la première forme des grands instruments est surtout en usage au nord, dans les mains des Bardes de l'Angleterre ancienne, de la Germanie et des trouvères et troubadours de la France septentrionale, nous trouvons la seconde forme, des petits instruments gracieux, presque toujours dans les mains de chevaliers espagnols et italiens. Et ceci avec des ornementations et des rosettes que nous connaissons des instruments arabes et qui nous font penser à l'art maure. Un parent de cet instrument était même appelé « Viola da mori » ou « viole des maures », ce dont on a fait plus tard Viola d'amore — viole d'amour. Tandis que l'une des deux venait donc du nord et qu'on en trouve de nombreux spécimens dans les tombes de l'époque (elle était très aimée au temps de Charlemagne), l'autre vient du sud. Mais non pas du sud de l'Europe : l'Espagne et l'Italie ne sont que des endroits de passage : l'instrument vient de l'Arabie. Il est étonnant que, pour longtemps encore, il conservait en Europe son nom arabe : dans de vieux manuscrits nous rencontrons fréquemment des mots comme « robabe » ou « rubab », un mot pour un instrument donc, qui n'est rien qu'une transcription du mot arabe pour l'instrument à corde que nous connaissons, le « rebab ». Le rebab est en fait construit de manière plaisante, richement ornementé, souvent avec une tête de lion, avec des ouïes qui n'ont pas la forme de f de nos violons modernes mais la forme de rosettes tressées pour ainsi dire, que nous connaissons des luths arabes ; il a enfin les chevilles au flanc, Ce n'est qu'au moment où ces deux instruments, l'un venant de l'Orient et étant introduit dans l'Espagne et l'Italie par les Arabes, l'autre venant du nord, se rencontrent que leur union donne lieu à la naissance de l'ancêtre de notre violon actuel. Le plus grand nombre de ses éléments, sa grandeur, sa forme gracieuse et la disposition de ses chevilles est empruntée au type oriental. C'est au type nordique que le violon emprunta d'abord la disposition des cordes et l'accordage. Ces éléments ont pourtant peu de portée pour le procédé technique et disparurent peu à peu, C'est le mérite de la culture musicale d'Europe, d'avoir développé cet instrument ; les Hollandais, les Français et les Allemands inventèrent les grands instruments, les gambes, cellis et contrebasses, les Italiens firent du violon ce qu'il est aujourd'hui. Les noms comme Stradivari, Guarneri etc. sont connus de tout le monde,

A côté du violon nous voyons, comme exemple peut-être encore plus significatif, le luth. On croyait — et l'on croit encore dans certains milieux — que le luth était l'instrument typique du Moyen-âge européen et le représentant de la musique européenne. C'est juste dans ce sens que les quatre-vingts pour cent de la musique de notre passé, la musique des fêtes dans les villes, dans les familles, même dans l'église furent joués sur le luth et il y eut un nombre considérable de virtuoses, comparables à nos virtuoses de piano actuels, qui allaient de ville en ville pour se produire — autrement dit : le luth était l'instrument à la mode à ce temps là. Encore aujourd'hui chaque fois que nous prononçons le nom de cet instrument dans quelque langue que ce soit, nous prouvons par là, même inconsciemment, son origine arabe, Car lute en anglais, luth en français, luit en hollandait, lut en danois, luta en suédois, liuto en italien, laute en allemand, laud en espagnol et surtout alaude en portugais ne sont autre que le mot arabe pour cet instrument « al-ud », et les langues européennes ne se sont même pas données la peine de laisser

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58889

Adresse Télégraphique
(AGHANY)

ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 12 **1ère Année** **1er Novembre 1935. P.T. 2.**

L'Egypte, pays d'origine de la musique européenne ?

par le Dr Hans Hickmann

La musicologie moderne tend de plus en plus à diriger son regard vers l'Orient, quand il s'agit de résoudre cette multitude de problèmes que nous pose l'exécution de musique au Moyen-âge ou plutôt d'une période qui, commençant avant le Moyen-âge, nous mène jusqu'au dix-huitième siècle. Ces problèmes nous orientent vers l'heure de naissance de la musique européenne, dont nous poursuivons le développement jusqu'à son sommet, représenté par les noms de Händel, Couperin et Bach. C'est la science des instruments de musique, qui, avant toutes les autres branches, a fait, ensemble avec la musicologie comparée et géographique, le premier pas dans cette direction en découvrant que presque tous les instruments de musique européens viennent de l'Orient. Mais aussi l'esthétique de musique, la science de ses formes et même de son histoire ne pouvaient faire autrement qu'avouer, que, avec les instruments la musique devait être venue de l'Orient. Ceci résultait non seulement de la manière de son exécution (dont j'aurai l'occasion de vous parler tout à l'heure) mais de questions purement formales, Celà n'est pas étonnant si nous prenons en considération la science historique, qui nous apprend à son tour quel rôle prépondérant le Proche-Orient a joué dans l'antiquité et quelle grande influence exerçaient les cultures de l'Egypte ancienne et de l'Asie Mineure sur la Grèce et sur Rome. C'est là un fait qui nous est confirmé également par la musique et la danse, qui étaient étroitement liées avec la philosophie, l'astrologie et les mathématiques. Quand la culture méditerranéenne disparut, le régime arabe apporta en Europe soit par voie de guerre, soit de façon pacifique de nombreux éléments de leur culture. Dans la musicologie nous avons la possibilité de poursuivre deux routes : l'une allant par la Sicile et l'Italie, l'autre par l'Espagne. L'une suivait la route commerciale et avait par là un caractère purement pacifique, l'autre suivait les traces des conquérants arabes de l'Espagne et de la France méridionale. Dans le domaine musical comme dans



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D

No. 12



الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني

العدد ١٣

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثالث عشر

القاهرة في ١٩ شعبان سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥



مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتاً

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفني

الأدارة

٢٢ شارع الملكة نازلي - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافي : اغاني

الاشتراكات

٥٠ قرشاً صاغاً داخل القطر المصري عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

في هذا العدد

كلمة المحرر

المغنّون في مصر

يتناوب التغني في الحفلات العامة وفي الأذاعة طبقة من المغنين ليسوا بأجود أهل الصنعة من أبناء هذا البلد ، ولا بأحسنهم صوتا ، ولا بأتقنهم أداء . اللهم إلا أفرادا تضن عليهم الظروف المحيطة أن يتغنوا إلا لمَاما ، وفي بعض الأحايين .

ومن عجب أن تكون غالبية هذه الطبقة عجزة لا تحملهم سيقانهم إلى الخطو في الفن أو الأمعان فيه ، فكلهم متواكل فارغ البال يخلد إلى الراحة والدّعة ، ولا يتكبد الدرس ولا يعالج التحصيل ، بل يقنع بما تلهَمُ به أنفس الملحنين من تصوير القطع التي يقذف بها إليهم ، ويتلقنها تلقينا ، أشبه شيء بتلقين العمى ، ويؤديها كالببغاء ، لا يميز مواضع الحسن فيها ، من مواطن القبح والفساد

وهم لذلك لا يتصرفون فيما يُلقَّنُونه . ولا ينحرفون عن الوضع الذي يُقيَّدون فيه ويرتبطون به ، حتى في الترديد والترجيع ، لا لأنهم أمناء في الأداء ، حرصاء على فن الملقنين ، ولكن لأنهم ضعفاء عاجزون ، ألسنتهم عامرة وأذهانهم خراب

دار الطباعة المصرية - IMPRIMERIE LUXE

ما علة هذه الفوضى الفنية . وما علاجها ؟

أما العلة فتكمن فى تورط هؤلاء القوم فى الغرور وما يُزيِّنه لهم من التطاول والمكابرة فيكبحهم عن التوفيق فى تحصيل العلوم الموسيقية والمثابرة على دراستها والصبر على متاعبها ومشقاتها ، فأن أحدهم ما يكاد يستشعر فى نفسه طراوة الصوت ، وحلاوة التطريب ، ويتذوق لذاذة الفصل الأول من مبادىء الموسيقى حتى يطوع له الوهم أنه ملك ناصية العلم . وبلغ هامة الفن ، وأصبح ، ولله الحمد ، أستاذا ، فما يليق بقدره ، وهو أستاذ ، أن يصبر على مكاره العلم ، وقد انبسطت له مناعم الحياة

ويتطور به الغرور حتى ينفخ أوداجه ، فاذا هو جالس فى التخت يغنى ، وإذا المسترزقة ممن يتلسون فتات الأرزاق يموهون له الحق ، ويزينون له الباطل ، وإذا هو ، آخر الأمر ، مفتوح الكف يتلقى فيها دراهم أو دنانير هى العلة والداء .

إذن لقد ذاق الكسب ، أو ما يسميه هو ، على الأقل ، كسبا ، فكيف ينقطع عنه إلى الدرس والتحصيل ، والكسب مُغرٍ ، وثناء المنافقين مغوٍ ، ولعن الله العلم والمتعلمين ؟ . . . تلك هى العلة ، فما دواؤها ؟

فأما الدواء فلا سبيل إليه إلا إرغام هؤلاء المغنين على التعلم حتى يستوفوا النصيب الأوفر منه ، ثم لا يسمح لأحدهم بالتغنى وإحياء الحفلات الموسيقية إلا أن ينال إجازة تخوله هذا الحق

لقد كان هذا شأن المغنين لأربعين سنة خلت ، والجهالة فاشية ، وحظ الناس من الثقافة قليل ، فكان يمتنع على ذوى المواهب الموسيقية ، والأصوات الجميلة ، أن يتغنوا فى حفلات عامة إلا إذا أجيزوا ، وتحزموا ، على اصطلاح أهل ذلك العصر ، كما بيناه فى مقال « شيخ الطائفة »

أليس عجيباً إذن أن يتقيد المغنون قديما بما تواضع عليه أهل الفن فلا يجرؤن على تصدر التخوت ، وترؤس الحفلات الموسيقية ما لم يستوفوا مؤهلاتهم لها ، ثم تشيع الفوضى فيهم اليوم فلا يربطهم رابط ولا يقيدهم قيد ؟

لقد بلغت مصر من الثقافة الفنية ، مدى الأربعين سنة الماضية ، مبلغا جعلها زعيمة الشرق ومناط رجائه ، فحرام أن يهدم الأبناء بحمقهم وغرورهم وجهلهم ما أسسه الآباء بمواهبهم وعبقرياتهم . إن الجناية التى يقترفها هؤلاء الأغرار لا يقع إثمها على أشخاصهم ، وإنما يقع الأثم والعدوان على سمعة مصر الفنية ومجدها الموسيقى وهو ما ندافع عنه ، ولا نتراخى فى الحملة على الآثمين . والذى تنبغى العجلة فيه أن يحال بين هؤلاء الببغاوات وبين إحياء الحفلات حتى يستكملوا نصيبهم من التعليم والدرس ، وهنالك يحمد جهدهم ، ويخلد مجدهم

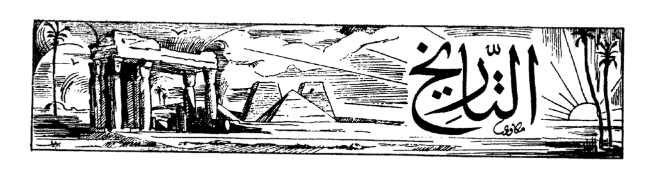
ولقد عرض مؤتمر الموسيقى العربية الى هذه الناحية ، فبحثت لجنة التعليم فى كيفية رفع المستوى الفنى للموسيقيين المحترفين ورأت « أن خير وسيلة تؤدى الى الغرض المنشود هى أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، فأذا توافرت الأهلية العلمية فى هؤلاء الموسيقيين وجب أن يؤدوا امتحانات نهائية يمنح من ينجح فيها شهادة تخوله التدريس والتغنى » .

وهنا لك يتحتم أن تنظر الحكومة فى سن قانون يحرم على غير حاملى هذه الشهادات مزاولة تعليم الموسيقى أو التطريب فى حفلات عامة وذلك لغرضين : « ١ » حماية حملة الشهادات « ٢ » رفع مستوى المعلمين والمغنين على سواء .

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها ، وصيانة الأفهام من تهويش أدعيائها

فهل آن أن تنظر الحكومة فى هذا الموضوع ، وتحمى الموسيقى حمايتها لجميع الثقافات ؟

دكتور محمود أحمد الحفنى



الموسيقى المصرية القديمة وأغانيها

وآثارها فى المدنيات المتعاقبة عليها

ماتصنعه يد الانسان يدل على مقدار مافيه من حذق أو سذاجة ، ومجموع ما تخرجه أيدى الصُنّع فى أمة ، صورة من عقليتها ، ومرآة لحضارتها . ولذلك تواضع المؤرخون على أن فى تتبع تصور الصناعة فى أى بلد اهتداء إلى مقياس استعداده الطبيعى للتقدم . وهذا الرأى تتجلى صحته فى صناعة الآلات الموسيقية خاصة

ولقد رأينا ، فيما تقدم من هذا البحث ، كيف تنوعت الآلات الموسيقية فى أرض الفراعنة مدى عصورها المختلفة ، وكيف بلغت صناعتها حداً من الاتقان جلّى عن المدنية المصرية القديمة ، وأظهر شأوها .

وسنتناول اليوم بحث العلوم الموسيقية ، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدنية .

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم فى كل العصور المختلفة . ويرجع الفضل فى ذلك للكهنة وعظيم سهرهم عليها ، وشدة عنايتهم بها ، حتى إننا لنرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة ، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية ، الواحدة بعد الأخرى ، خشى الكهنة وهم حكماء مصر ، وعلماؤها ومشرعوها ، أن تذهب مدنيات الممالك الفاتحة بمدنية مصر الموسيقية ، فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتمسك بمدنيته القديمة . ولقد كان للكهنة دائماً نفوذ عظيم ، قوى جداً ، سيما بعد أن ضعفت ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكهنة فى الحكم ، وولى رئيسهم ملكا على الصعيد . فتمكنت الكهنة بهذا النفوذ من المحافظة على المدنية المصرية ، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية ، وحفظها إبان ضعف مصر ، وتهديدها المستمر بالغزو الأجنبى .

فلما جاء ملوك سايس « صان » وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون ، وآخر فراعنة مصر الأقوياء ، وتمكنوا من طرد الأشوريين وتخليص مصر من نيرهم . وأقاموا آخر نهضة مصرية ، كان ذلك عاملا آخر فى المحافظة على المدنية المصرية ، بل إن الشعب المصرى نفسه فى ذلك الوقت . وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متتاليا ، فمن اللوبيين إلى الأتيوبيين إلى الأشوريين ، لم يكد يستعد قوته فى عهد ملوك سايس حتى أخذ

ينظر إلى عظمته الماضية ، ويتقرب فى حياته إلى كل قديم . يؤيد هذا ما أثبته العالم الأمريكى « برستد » أستاذ التاريخ المصرى القديم يقول « إنه فى عهد ملوك سايس قد تملك الشعب المصرى شوق عظيم إلى إحياء المدنية القديمة ، والتقرب فى حياته إلى كل قديم . »

وقد انتهز الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلا . واقتصروا فى العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التى كانت تستعملها الدولة القديمة . ولكن ذلك لم يتعد الهياكل .

ولما لم تأمن الكهنة جانب الشعب خارج المعابد ، وخشوا تأثره بالموسيقات الأجنبية ، سنوا للموسيقى قوانين غاية فى الشدة . وإن هيرودوت المؤرخ الأغريقى الذى حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ليحدثنا عن ذاك الوقت فيقول « لم يكن المصريون ليسمحوا إلا بما هو وطنى لا أثر للأجنبى فيه »

ولما كان التجديد يلقى دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عنى الكهنة بتقييد الشبان ، وعدم ترك الحرية التامة لهم فى الموسيقى . بل وفى الفنون الجميلة إطلاقاً . وإن أفلاطون الفيلسوف الاغريقى وقد تعلم فى مصر ، ليقول « لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها القوانين ، فتحتم على الأطفال مزاولتها فى سن معينة كما أنه لم يكن للشبان أن يتغنوا إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تطهر النفس ، ويتخيرونه لهم من الأغانى الحاثة على الفضيلة ومكارم الأخلاق » . وكان محظورا على الموسيقيين كجميع المشتغلين بباقى الفنون الجميلة ، ابتداع أى شىء جديد ، بل عليهم أن يحذوا حذو النماذج القديمة .

وبفضل شدة الكهنة ، وعظيم حرصهم على المدنية الموسيقية ، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدنية رغم ماتعاقب عليها من مدنيات أجنبية قوية ، متعددة . لا ، بل كان تأثير المدنية المصرية شديداً جداً فى كل من غزاها من الأمم فتحقق بذلك مايسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تثأر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة ، فالأغريق « اليونان » مثلا ، وهم أقدم أمم أوروبا حضارة ، وأشد الممالك التى فتحت مصر مدنية موسيقة ، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية حتى غدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى فى أغراضها فى التربية ، وفى العبادة .

ذلك فضلا عن مماثلتها التامة لها فى نظرياتها ، وفى كثر آلاتها التى انتقلت من مصر . وكما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية . أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها .

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ، ومؤرخيهم لتنهض دليلا قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية فى اليونان ، فلقد قرروا أن المصريين هم أساتذهم . ويقول « هيرودوت » أنه سمع من أغانى مصر أغنيات صارت فيما بعد ، أغنيات شعبية فى بلاد اليونان يتناشدها الناس فى كل مكان . وإن « صولون » المشرع اليونانى عندما حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ، إختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها ، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها . وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده .

ولقد تخيل فى كتابه « الجمهورية » شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والأنظمة ، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم ، وأنها خير أنموذج للموسيقات القيمة ، يجمع فيها النشاط ، والتعبير عن الحقيقة ، والجمال ، وحلاوة النغم ، ولذلك فهو يقترحها لليونان ، بل ولجمهوريته

ويزيد فى قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية مانعلمه من أن الفيلسوف قديماً كان مجمعا لأنواع العلوم والفنون وفى صدرها الموسيقى . ورياضياتها . ونخص بالذكر أفلاطون فانه قبل أن يفد إلى وادى النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها ، فهو ضليع فى الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها ، سيما أنها أجنبية عنه .

على أننا لو لاحظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس . فيثاغورس . أفلاطون وغيرهم ممن وصفوا أساس الموسيقى اليونانية ، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين . وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بذوا به سواهم ، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم ، فحلقوا فى سماء لم يصل إليها أحد من مواطنيهم ، نقول لو لاحظنا ذلك لوجدناه شاهدا جديدا على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية فى وادى النيل .

ولنعرض الآن للأغانى المصرية لنتبين شأنها ، وما كانت عليه فى ذلك الزمن القديم . لا مشاحة فى أن الأغانى فى الدولة مقياس ثقافتها ، وميزان حضارتها ، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أغانى أكثر الشعوب حضارة فى العصر الذى نعيش بظاهرة واضحة تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو . ولا عجب فى ذلك فأن الشعب الذى كملت حضارته ، ونضجت ثقافته يؤدى أبناؤه واجبهم مخلصين أمناء ، ثم لا يغفلون فى الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة ، والتمتع بملاهيها . وتلك الظاهرة بعينها تتمثلها بينة فى الأغانى المصرية القديمة . فلقد كانت تلك الأغانى فى مديح الآلهة ، وذكر الموت والحض على عمل الخير . والحث على العناية بمسرات الحياة كما ، كانت تميل الى ذكر العمل والقيام بالواجب . فمن أغانيهم القديمة قولهم :

« أين من شيدوا القصور وعمروا المدن ؟ كيف كانت عاقبتهم ؟ وماذا كان مصير مدنيتهم ؟ لقد انهار البناء وعفت المدينة ، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع منهم أحد ينبئنا بما هم فيه ، وماذا يصنعون فتطمئن قلوبنا . تزود بالعزم ، ولا تبت على غيظ أو حفيظة . أطع قلبك ، ومسراتك ما دمت حيا . لا تعذب قلبك حتى يحين حينك وتأسى نوادبك والندب والولولة لا يسمعها « أوزيرس » ، وما بعث أحد من قبره فاحتفل بيومك السعيد دون كلل ، فلن يأخذ أحد معه من متاع الدنيا شيئا . ومستحيل أن يعود من مات »

ومنها فى غنوة أخرى :

« كل حطام الدنيا أنت تاركه خلفك ، وكل حى مصيره للزوال . كل متاع إلى فناء ، وليس لك إلا مسراتك التى تتمتع بها فهى ملكك الحقيقى »

ومن أغانيهم فى الحض على عمل الخير :

« أعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الأخرى . »

ومن أغانيهم فى الخمر قول الرجل يدعو نديمته :

« ناولينى ثمانية عشر قدحا من النبيذ ، إنى أريد أن أشرب حتى أرتوى ، إن جوفى حطب جاف »

ومن الأغانى الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه . فى أثناء درس القمح : —

« إدرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك ، أيتها الثيران ، أدرسى لنفسك فهذا القش علفك ، والقمح قوت

سيدك . لا تكلّ ولا تعرف فى العمل هوادة . فجو هذا اليوم معتدل »

وأقدم أغانى المديح التى تتجسم فيها الأساليب الشعرية ، والأدبيات اللغوية هى التى قيلت فى « سيزوستريس الثالث » ، وهى مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :

لك العظمة والمجد ، يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت كالسد العظيم يحجز مهالك الفيضان ، ويصون الرعية من الغرق

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه الانسان حتى يسطع ضوء النهار .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مَفزَعُ الخائفين من عَبث قطاع الطريق ، وعَيث المفسدين .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت ناصر الضعيف المحق حتى تنصف له من المبطل القوى .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مظلة القيظ وخضرة النيل فى فصل الحصيد .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدافئ فى زمن الشتاء .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الصخر الواقى من ويلات العواصف .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت فى الشدة كالمعبود « سِخْمِتْ » ضد من يطأ أرضك .

وقد يعجب الناس اذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحيانا فى أثناء حفلات السرور الكبرى بجثة محنطة يطرحونها مُسَجَّاة فى وسط الحشد الفرح الطروب ، ولهم أن يعجبوا إذ كيف يجمع الناس بين أنسهم ورؤية هذه الجثث ، وما تبعثه فى النفس من الخشية والفزع ، إنما يزول هذا العجب بعد الذى قدمناه من أمثلة الأغانى المصرية التى تحث على عدم ترك فرصة تمر من فرص السرور دون اقتناصها واغتنامها للتمتع بها الى أقصى ما تشتهيه النفس ، وهى فى هذه اللحظة تذكر الأنسان بالموت وبالفناء وزوال العالم الدنيوى بما فيه من مسرات ومتاع

ويفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألمانى فى حفلات سروره ، فان الحفل المحتشد بعد إذ يقطع فى مسراته شوطاتتملكه نشوة الطرب ، يتصايح منشدا أغنية شعبية معروفة مطلعها : « لا أدرى كيف أناحزين » تلك نهاية العظة وغاية الأيمان ، لا يغلب السرور على مشاعر النفس فينسيها آخرتها

والحقيقة أن النهايات متقابلة ، فنهاية السرور قريبة الى نهاية الحزن وكثيرا ما يبكى الأنسان لفرط فرحه كما يضحك لشدة حزنه

وهكذا ترى الأغانى المصرية القديمة تبرهن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه .

أما عن ألحان تلك الأغانى ونغماتها فليس لنا ، ولا لأى باحث ، أن يدل عليها . وكيف يمكن الوصول إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين ، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين ، وأصابع العازفين إذا ماوقعت بالآلات . وإذا نطقت نقوش المصريين عن براعتهم فى فن كالتصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها ، نغمات لا تترك لمكان مزاولتها أثراً ظاهراً .

استخدام الآلات الموسيقية في الشعائر الاسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

لم تستخدم الآلات الموسيقيه إلى وقتنا هذا فى الصلاة أو تلاوة القرآن بحال من الأحوال . نعم سمعنا ورأينا بعض القراء يوقعون تلاوتهم للقرآن على عود ، لكنهم قوبلوا من السامعين بسخط عام ، ومقاطعة تامة . ورأى الناس أن جلال القرآن فوق توقيعه على تلك الآلات . بل إن بعض المتمسكين بالدين ، يمجون ما يظهره بعض القراء أحيانا ، من خنوثة فى التلاوة وتثن أشبه بتثنى النساء . ولا ينصر هؤلاء القراء إلا شاب طائش أو رجل ليس برجل . أما فى الصلاة ، فلم تبذل تلك المحاولة الجريئة حتى الآن .

ولعل السبب فى ذلك ضرورة اشتراك المصلين جميعاً فى عمل واحد ، هو اتباع الأمام وتلاوة أدعية يشترك فى تلاوتها الجميع على السواء بصوت منخفض . ولو قد أدخلت الآلات الموسيقية فى الصلاة ، لاستدعى ذلك وجود فريق من الناس لا يشتركون فى الصلاة . بل لاستدعى ذلك أن توجد ثلاث فرق فى المسجد : مغنيان ، وهما الأمام والمبلغ ، وعازفون وهم أرباب الآلات ، وسامعون وهم المصلون . وإذن فقد انقلب المسجد مكانا للطرب منقطع المثال .

ولكن لماذا لم تستخدم الآلات الموسيقية فى الصلاة وتلاوة القرآن ؟ ذلك هو السؤال الذى يحتاج فى الأجابة عنه إلى شىء من الجراءة والفكر الحر .

وعندنا أن الجواب على ذلك ، أن الأمة العربية التى نزل القرآن بلسانها ، وبعث النبى صلى الله عليه وسلم من صميمها ، لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفنى الأصطلاحى ، ولم يؤثر عن جاهليتها ، ما أثر عن قدماء المصريين ، من رسوخ قدم الموسيقى لديهم ، رسوخا هو موضع العجب والغرابة .

ولو أن تلك الأمة النبيلة كانت موسيقية بالمعنى الصحيح ، لكان للآلات الموسيقية فى شعائرها الاسلامية شأن أى شأن . بل لكانت تقاليد الصلاة والتلاوة ونظامهما على غير ما هما عليه الآن .

نعم فى سورة الجمعة ما يدل على أن العرب وقد رأوا لهواً أو تجارة انفضوا إليها ، وتركوا الرسول قائماً ، فعنفوا على ذلك تعنيفاً شديدا . وهذا يدل على مبلغ نفور القرآن من الطبل والزمر والغناء . ولكن هذا يحتاج إلى بيان وإيضاح . فأن الدين يكره ما تقدم من اللهو إذا صرف المرء عن ذكر الله وعن الصلاة . أما إذا ساعد على الذكر والعبادة ، فأن الدين لا يمجه بحال .

إعتبر ذلك بالشعر . فقد ذم القرآن الشعراء ومتبعيهم ، ووصمهم بالكذب والهيام ، لكنه استثنى من الشعراء ، الذين آمنوا وعملوا الصالحات ، وفعلا استخدم الدين حسان بن ثابت وشعره فى تمكين دعوته . ونصب لحسان منبر فى قلب المسجد ينشد عليه شعره ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يقول له « أجب عنى . اللهم أيده روح القدس ! » فلو قد تقدم الزمن بالفارابى الموسيقى المبدع ، ووجد فى إبان الدعوة الأسلامية لاستغلت أنغامه الموسيقية فيما يزيدها تأثيراً فى النفوس .

ويؤيد حجتنا أن الأسلام قد مج التصاوير والتماثيل ، ذلك لأن العرب لم يشتغلوا بالتصاوير ولا بالتماثيل . بل إن الأصنام التى عبدوها ، كانت دخيلة عليهم ، ولم تكن من صنع أيديهم ، وإنما جلبها إليهم ، بادىء بدء ، نفر ممن ساحوا فى الأقطار ، ورأوا الناس يعبدون الأصنام ، فاتخذوا لأنفسهم إلها كما لهم آلهة « راجع كتاب الأصنام » .

ولعل أحسن مثل ينطبق على العرب بالنسبه لعدم استخدام الآلات الموسيقية والتصوير وعمل التماثيل هو قولهم « الأنسان عدو ما جهل »

لا يظن ظان أننى بهذا أطعن على العرب أو أنتقص مقدارهم كلا ، فأنا أول المتعصبين لهم وللغتهم ولدينهم . إنما هذه حقائق

ولكنها ليست مرة ، فالأنسان ابن البيئة التى يعيش فيها ، والعرب ليسوا شذاذا ، بل لقد مثلوا بيئتهم أحسن تمثيل .

واعلم أنه لو كان للعرب علم منظم بالموسيقى بمعناها الفنى الأصطلاحى ، وعلم باستخدام آلاتها ، لكانت الموسيقى جزءاً من الدين ، وأديت بها بعض الشعائر ، وتغير وجه العبادة . ذلك لأن الأديان وإن كانت سماوية من حيث مصدرها الأعلى فهى مستمدة من أخلاق وعادات وتقاليد محمودة ، ارتضاها عقلاء أمة من الأمم ، وخالفها جمهور من أراذلهم ، مخالفة تؤدى بتلك الأمة إلى الانحلال . إذ ذاك يسعفها الله برسول مؤيد بالمعجزات ، ليفرض على الجميع الكمال فرضا ، فيقر تلك الأخلاق والعادات والتقاليد والمعاملات المحمودة ، ويكمل نقصها ، وينظمها بوحى من الله دينا يكفل سعادة الدنيا والآخرة . يؤيد هذا القول مالوحظ من التشابه الكثير بين أحكام التوراة التى جاء بها موسى وأحكام شريعة المصريين القدماء . مما قام دليلا على أن ديانة الأسرائيليين إنما أخذت عن الفراعنة بعد أن أكمل نقصها فيما يختص بالخالق جل وعلا .

إذن لو كانت الموسيقى فنا راقياً تشتغل به تلك الأمة العربية النبيلة . ولو كانت الآلات مما استعمل لديها استعمالا فنيا ، لأديت الصلاة على نغمات الكمان والبيانو ـ ولعل الخير فيما اختاره الله .

حسن طنطاوى سليم
المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية بالاسكندرية

« **الموسيقى** » نشرنا للأستاذ الفاضل رسالته تشجيعاً لما يتناوله من البحث البرىء الذى يقصد به وجه العلم والحق .

ولما كان الرأى الذى اتخذه أساساً لاستنتاجه قد انحرف عن القصد ، فقد أردنا أن نصف العصر الجاهلى فى موسيقاه ، بلمحة موجزة ترد الأمر إلى نصابه .

ذلك بأن العربى موسيقى بطبعه وسليقته . لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد ، كانت تدعوه إلى تلمس أسباب الأنس ومنها الغناء . ولأن الأبل ، وهى مجدة فى أسفارها الطويلة ، كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط ، فكان الحداء من خير الوسائل لأنعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعا موسيقياً ، علم الأعرابى فى البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه .

وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى ، وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقية الفطرية .

كانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغبيرا ، وهو التذكير بالناى . وكان الغالب فى ذلك الرجز يغنونه غناء مرتجلا ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات بعض المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك « السناد » وأكثر ما يكون فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم

وهذا الساذج من التلاحين لايبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم . شأن كل ساذج من الصناعات ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين على الموازين الشعرية ، وتوقيع الرقص وغير ذلك

ولكم اتخذ الشعراء فى الجاهلية ، وهم موسيقيون بفطرتهم ، مغنين يتناشدون أشعارهم ويتغنون بها .

كان العربى حريصاً على التمتع بمسرات الحياة ، كلفا بالخمر والميسر والصيد ، متعلقاً بالحب . مشغوفا بالغناء وسماع المزهر « العود » وكان للمرأة كذلك حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثى والنواح .

كانت الموسيقى مزدهرة فى بلاد الفرس قبل العرب ، وكذلك كانت فى بلاد اليونان بعد أن انتقلت اليها من الممالك الشرقية القديمة ، فتأثر العرب بتأثر هاتين المدنيتين الموسيقيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية ، باخبار القيان يستقدمن من بلاد العجم والروم بآلاتهن الموسيقية فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الاشراف ثم دخل فى زمرتهن بعض العربيات

وأشتهر من القيان فى الجاهلية كثيرات اقدمهن جرادتا عاد اللتان يضرب بهما المثل العربى « تركته تغنيه الجرادتان » وهما قينتان لمعاوية بن بكر احد العماليق ، كذلك جرادتا النعمان وجرادتا عبد الله ابن جرعان وهبهما لأمية بن أبى الصلت الشاعر المشهور

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات الوترية المزهر ، والعود والجنك أو الصنج (الهارب) والمعزف والموتر . وعرفوا من الآت النفخ المزمار والقصبة أو القصابة والشبابة والصور والناى »

اذن كان للجاهلية موسيقى ، وموسيقى تصلح لتأدية العبادات أكثر مما كان للنصارى فى معابدهم اول اشتراك الموسيقى فى صلواتهم

واذن لم تكن العلة فى عدم استخدام الآلات الموسيقية فى الصلاة او تلاوة القرآن راجعة الى ، أن الأمة العربية لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفنى الاصطلاحى ، إنما يرجع إلى حكمة أودعها الله شريعته وبينها العلماء والشراح وليس من شأن « الموسيقى » أن تتعرض لها أو تخوض فيها .

بديع الموسيقى وبيانها

التفاهم الموسيقى

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

تقوم الموسيقى منذ القدم بدور كبير فى التفاهم والتعبير ووسائل الأيضاح ، وتعتبر حتى وقتنا هذا من أسباب الدلالات المختلفة . فكلنا يعلم أن للتصفيق باليد دلائل عدة منها أنه يسد مسد النداء ويعبر عن الاستحسان ، ويدعو إلى الأصغاء الخ . وقل أن يخطىء الأنسان فهم هذه الدلالات المختلفة لأن القرينة تعين كلا منها ، وإن لم يسبق الاتفاق على مدلولاتها . ونروى من أمثلة الخطأ فى فهم مدلول التصفيق ما حدث بين السلطان عبد الحميد وأحد قواد فرق الموسيقى الأجنبية فقد كان السلطان لا يفهم للتصفيق معنى سوى طلب الصمت ولا يعمد إليه إلا إذا ضاقت نفسه . وهناك فى حفل جامع أخذت الموسيقى تعزف وأخذ صوتها يعلو ثم يعلو حتى لم يعد فى استطاعة السلطان أن يتسامر مع من يجاوره أو يسمع كلامه بوضوح . صفق السلطان مرة ثم أخرى وسمع تصفيقه قائد الفرقة الموسيقية فحسبه استحساناً فازداد قوة وحماسة وازدادت الموسيقى غلواً وشدة . . . وازداد السلطان تصفيقاً ، وكاد يحدث ما لا تحمد عقباه لولا أن أسرع أحد الحاشية فأفهم القائد الموسيقى ما يدل عليه تصفيق السلطان فبهت القائد وذهل لأن القرينة ومقتضى الحال لا يعينان هذا المدلول

هذا مثال نورده لسوء التفاهم الموسيقى وهو قليل الوقوع لو قورن بما يحمله التعبير اللفظى من تأويل متعددة تدعو إلى زيادة سوء التفاهم

ولا يزال التفاهم بدق الطبول موجوداً بين الأمم غير المتمدينة بل ويتعدى أثره إلينا فى طبلة « المسحراتى » ونقراتها الخاصة ، وفى أمثلة شتى غيرها

وهناك أمثلة عديدة للتفاهم باختلاف عدد النقرات فللبنائين الأحرار « الماسون » نقر خاص لكل درجة من درجاتهم ، ولدقات الأجراس فى الكنائس وسواها معان ومدلولات لا تقل أهمية عن الألفاظ

وفى اختلاف توقيع الصور « البورى » دلالات مع قلة النغمات التى تؤديها هذه الآلة

ومما لا شك فيه أن التفاهم الموسيقى قديم ، وقديم جدا ، حتى يمكننا أن نعتقد بنشأته مع الخليقة الأولى

ولننتقل الآن بالبحث إلى أقدم أنواع الموسيقى وأبسط أشكالها بفرض تقدمها وتعدد نغماتها وألحانها

موسيقى التطابق الصوتى « هوموفونى »

يقال إن هذا النوع من الموسيقى أقدم ما عرفه الأنسان لأنه لا يدعو إلى التعاون الفنى ، ويدخل ضمن الغناء الفردى

وفى موسيقى التطابق الصوتى تتحد جميع الأصوات والنغمات ، سواء أكانت آلية أم غنائية ، من حيث الطبقة والاستمرار والسير حتى يخيل للسامع أنها جميعاً صوت واحد

ويعتبر السير بالشجاع الأعظم . أو الصياح الأعظم ، من التطابق الصوتى لأن القرار والجواب يعتبران بمنزلة الأصل تماماً فى الموسيقى لما بينهما من التطابق

ولا يوجد فى هذا النوع من الطراز الفنى ما يستحق المغالاة فى التقدير ولكن ذلك لا يمنع وجود قواعد لتنظيمه يجب الألمام بها

يظن كثير من الناس أن التفنن فى الموسيقى أمر سهل على المؤلفين لا يسألون فيه عما يفعلون ، فما على الموسيقار إلا أن يجلس إلى موسيقاه فتفيض أنامله بالأفكار الموسيقية منسجمة مقبولة من تلقاء نفسها بدون قيد أو شرط . غير أن معنى كلمة « التأليف » يتنافى مع هذا الاعتقاد

التأليف الموسيقى :

يقال فى اللغة ألف بين القلوب جمعها والتأليف الجمع . وكذلك معنى كلمة « *Compose* » فى اللغات الأجنبية

والموسيقار كالمصوّر الذى يخرج من خليط الألوان صوراً جميلة ، أو كالبنّاء الذى يشيد من الحجارة قصوراً شاهقة أو كالشاعر الذى ينظم من الألفاظ قصائد غراء — يجب عليه كما يجب على كل من هؤلاء أن يحسن اختيار ما يريده من المواد ويصيغها على أحسن حال تتراءى له ، مستعيناً فى « جمعها وترتيبها » بعلمه وتجاريبه بصرف النظر عما يستغرقه فى ذلك من الوقت حتى يخرجها للعالم فى أجمل صورة أملتها عليه مخيلته فلربما كانت هذه هى الخالدة

الغرض أو الفكرة الأساسية :

ولما كانت الموسيقى كاللغة والتوقيع كالإلقاء فأول ما يجب على المؤلف الموسيقى أن يجعل الأجزاء مرتبطاً بعضها ببعض وترمى إلى غرض مخصوص وهو « الفكرة الأساسية » إذ ما الفائدة من عبارة راقية يزينها حسن الإلقاء مع عدم ارتباط معانيها وجعلها جميعاً ترمى إلى توضيح شىء مخصوص وهو « الغرض » من القطعة

ولا بد لسلامة هذه الأفكار الموسيقية من اتباع قواعد تميز أغراضها وتوضح طرازها

ونذكر من القواعد الضرورية ، حتى لأحط أنواع موسيقى التطابق الصوتى ، ما يأتى :

١ ـ اختيار لحن خاص واتباعه

٢ ـ « ضرب « «

٣ ـ حسن التصرف فى اللحن والضرب والانتقال منهما

٤ ـ اتباع طراز خاص يميز القطعة

***

أما عن مقامات الألحان فقد اعتراها كثير من التغيير والتبديل مما جعل مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد فى مصر سنة ١٩٣٢ يؤجل البت فيها ويحيل أمرها إلى مجمع خاص بالموسيقى اقترح انشاءه . وقد استعرضت لجنة المقامات فى المؤتمر عددا من هذه المقامات يمكن لمن يشاء الرجوع إليه فى كتاب المؤتمر . وهناك مراجع كثيرة أخرى عربية قديمة وحديثة وتركية وفارسية تبحث فى الألحان بحسب ما هى موجودة فى عصرها وبلادها

وأما عن الضروب فقد أصابها ما أصاب الألحان ويحوى كتاب المؤتمر كثيراً منها وتوجد كذلك مراجع كثيرة منها مؤلفات الفارابى وصفى الدين للضروب العربية وأمثال كتاب حسن تحسين بك المسمى « كلزار موسيقى » للضروب التركية

وأما عن التصرف فى اللحن والضروب فقد كان للعرب طريقة خاصة يسيرون عليها ، فصلها سلفادور دانيال فى كتابه عن الموسيقى العربية . ومما يؤسف له أن المعاصرين قد أهملوا اتباع نظام خاص للتحويل من الألحان إلى بعضها حتى ولو كان فى ذلك صعوبة على الآلات المستصحبة كالقانون . وأما الفرنجة فقد نظموا ذلك وقلّ أن يحيدوا عن القواعد والقوانين التى سنوها ، وسنتكلم عنها فيما بعد .

بقى التكلم عن الطرز المستعملة فى موسيقى التطابق الصوتى وسنشرح بإيجاز الموجود منها حالياً فى مصر وذلك لانعدام هذا النوع من الموسيقى الغربية

فى الغناء

١ – الموشحة أو التوشيح

وهى قطعة باللغة الدارجة يغلب فيها الغزل ووصف أحوال الخمر. وميزانها الشعرى من الفنون السبعة، ومن أراد زيادة فى ذلك مع الايجاز فعليه بأمثال كتاب نيل الأرب فى صناعة شعر العرب للقليوبى . ويشترك فى توقيعها جميع الفرقة « التخت » من آلات ومنشد ومصاحبين « سنيدة » . ويشترط فيها أن تلتزم ضرباً مخصوصاً من الايقاع وأن تكون من نفس اللحن الذى منه الفاصل الموسيقى « الوصلة » وقل أن تخرج عنه أو تحول أثناء سيرها إلى أقربائه . وقد يتغير ضربها فى الحركة « الجزء » الأخيرة الختامية الى إيقاع أسرع يشعر بالختام

٢ – الليالى او التقاسيم

وينفرد بها المغنى منوعاً فى كلمة « يا ليل » مع عدم السير على ضرب مخصوص . وقد تصاحبه بعض الآلات خفيفاً ويشترط فى هذا التنويع أن يستقر فى كل مرة على المقام المختار للفاصل الموسيقى ولهذا يلازم المغنى بعض الآلات « القانون غالباً » بالاستمرار بنغمة المقام . ويتفاوت المغنيون فى حسن التصرف فى هذه « الليالى » وإجادة التحويل إلى ألحان أخرى مع الرجوع إلى اللحن الأصلى

٣ – الموال أو المواليا

كالموشحة من حيث اللغة وهى من الفنون السبعة أيضا وأغلب معانيها فى الشكوى من هجران الحبيب وبعده . وسميت بالمواليا نسبة لموالى أو عبيد البرامكة حينما كانوا يندبون أسيادهم على القبور بعد فتك الرشيد بهم . والموال كالليالى من حيث استصحاب الآلات ، وقد يزيد بعضهم ملء سكوت المغنى بالعزف الصامت المسمى « باللازمة » ولا يشترط فى الموال أن يسير على ضرب مخصوص ولكنه يكون من لحن الوصلة

٤ – الدور

نوع من الزجل الغزلى العامى يتوسطه قطعة من المجزوء ليسهل على المغنى التنويع فيها والتلاعب بألفاظها وإدخال الأخذ والرد عليها ويعرف هذا باسم « الهنك » ويطيل المغنى الأدوار بما يدخله عليها من « آهات » ليست واردة ضمن ألفاظها . والدور هو أكبر قطعة تستغرق زمناً فى الفاصل الموسيقى « الوصلة »

والأصل فى الدور أن يسير على ضرب مخصوص ويتغير هذا الضرب فى « الهنك » وعند الختام ولا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة إلا على سبيل التحويل

ومن الأدوار ما له طراز فى تكرار أغصانه إذا كان له هواء يتكرر

وتشترك الجوقة « التخت » جميعها فى توقيع الدور وينفرد المغنى ببعض أجزاء « الهنك » و « الآهات »

٥ — القصيدة

هى قطعة شعرية باللغة الفصحى لا تخرج أيضا عن المعانى السابقة من الغزل والنسيب ، والشكوى والتشبيب ، وذكر أوصاف الحبيب ، ومنها ما هو صوفى وينشد على الأذكار وفى المولد .

والأصل فى القصيدة أن لا يصاحب منشدها آلات أو مساعدون ، وأن يتصرف المنشد فى غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلازم اللحن المختار للوصلة ويكون خروجه عنه على سبيل التحويل .

٦ — الطقطوقة أو الأهزوجة

وهي دور صغير الهواء ، يتركب من قطعتين « مذهب » أو مدخل وعدد من « الأغصان » أو الشروح . تبتدىء الفرقة بغناء المذهب ، وينفرد المغنى مع الآلات بغناء أحد الأغصان بعدها ، وهكذا حتى ينتهى عدد الأغصان ، وتنتهى القطعة بأعادة المذهب كما ابتدأت بالشعر المحبوك الطرفين .

ونظراً لأن المغنى لايشترك مع المساعدين فى غناء المذهب فيطلق عليهم اسم « مذهبجية » لأن عملهم قاصر على إعادة المذهب بخلاف حالهم فى الأدوار ، حيث يعاونون المغنى بأصواتهم فيسمون لذلك « سنيدة »

٧ — المنولوج ، الديالوج ، التريالوج

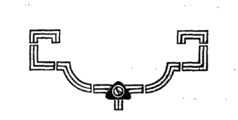
المنولوج — قصة زجلية أو شعرية يلقيها شخص واحد بمصاحبة الآلات

الديالوج — محاورة زجلية أوشعرية بين شخصين تصاحبهما الآلات

التريالوج — محاورة زجلية أو شعرية بين ثلاثة أشخاص تصاحبهما الآلات .

***

الأوبرا والأوبريت والنشيد ، سنتكلم عنها فى الطراز المتعدد الأصوات .



علم اسحاق الموصلى

روت مُخارِقُ المغنية قالت :

كان لمولاى الذى علمنى الغناء فرّاش رومى ، وكان يغنى بالرومية صوتا مليح اللحن . فقال لى مولاى : يا مخارق ، خذى هذا اللحن الرومى فانقليه إلى شعر من أصواتك العربيـة حتى أمتحن به إسـحاق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك . وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاى ، فأقام وبعث إلىّ أن أدخلِى اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيته إياه فى درَج أصوات مرّت قبـله ، فأصغى إليه إسحاق ، وجعـل يتفهمه ويُقَسّمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ويُوقّع عليه بيديه ، ثم أقبل على مولاى فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع إليـك ؟ فكان مولاى بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا أحسن من استخراجه لحنا روميا لا يعرفه ولا العلّة فيه وقد نُقل إلى غناء عربى وامتزجتْ نغمه حتى عرفه ولم يَخْفَ عليه .



الملوك الموسيقيون

فردريك الأكبر

حياته الفنية وهو ملك

كان فردريك كلما كبرت سنه فى ولاية عهده تجلت مواهبه الحربية ، وعبقريته الفنية فى قيادة الجيوش . فتحكم فى موضع الرضى من والده . وتسلط على مكان الارتياح والقبول من نفسه ، مما حفز والده أن يجمع قبل وفاته جميع قواده ووزرائه ، يقول لهم فى اغتباط ومسرة : « أحمد الله أن وهبنى ولداً باسلا ، وأشكر له أن شرفنى بهذا الابن المقدام »

مات الملك بعد ذلك راضياً مطمئنا ، وقد تبددت مخاوفه على ملكه ، وانمحى ما كان يتوقعه له من الدمار لانشغال ولده بالموسيقى .

مات الملك فى ٣٠ من مايو سنة ١٧٤٠ فارتقى فردريك أريكة بروسيا خلفا لوالده ، وفى تلك السنة عينها اضطر أن يخوض غمار حروب شيليزيا الأولى ضد النمسا ، وقد ظلت مستمرّة سنتين إلا قليلا . ولم تكد تضع الحرب أوزارها سنة ١٧٤٢ ، حتى بدأت الحرب الثانية سنة ١٧٤٤ فاستمرت حوالى العام . وهكذا كانت السنين الأولى من حكم فردريك الأكبر كلها حروب وقتال . غير أن تلك الأهوال على شدتها ، لم تكن لتنسى فردريك فنونه الجميلة — الموسيقى والشعر — أو تغفله عنها وقد تعشقها من صباه ، وتمشى حبها فى مفاصله حتى أنه ذكرها . والرماح نواهل ، والبيض تقطر دما ، فشرع عقب وفاة والده فى تنفيذ ما كان يتوق إلى تحقيقه منذ صغره فأمر ببناء دار للأوبرا وأرسل رئيس فرقته جراون إلى إيطاليا لينتقى منها فرقة من المغنين والمغنيات وشاعراً مجيداً يضع أشعار الأوبرات ، ثم إلى فرنسا ليختار فرقة من أمهر العازفين بالآلات . ولم يتمكن فردريك من وضع الحجر الأساسى لبناء دار الأوبرا لانشغاله بالحروب فناب عنه فى ذلك شقيقاه البرنس هنرى والبرنس فردنند . وفى ٧ ديسمبر سنة ١٧٤٢ افتتح فردريك دار الأوبرا بنفسه ، وقد تكلف بناؤها الضخم ٣ مليون مارك ، وكان فردريك يحضر حتى « بروفات » التمثيل لينتقد الروايات والممثلين قبل ظهور الأوبرا على المسرح أمام الجمهور . وزادت فرقته الموسيقية إلى أربعين عازفا . ولم يكن فردريك ليضن بالمال فى سبيل الفنون . فقد كان ينفق على دار الأوبرا وحدها سنويا ٤٢٠٠٠ مارك فيما تحتاجه من المناظر ، كما كان يغدق المال على المغنين والمغنيات ، فقد بلغ المرتب السنوى لأحدى المغنيات ٢١٠٠٠ مارك ولأخرى ١٨٠٠٠ مارك . وفى عام ١٧٤٧ أسس فردريك داراً للأوبرا كوميك ، وكان بعد ذلك يقول « لو علم والدى أن مقدار ما أنفقه على الأوبرا سنويا يقل عما كان ينفقه هو على حراسة قصره لما ضن عليها بماله »

وكان فردريك يشترك أحيانا فى العزف مع فرقة موسيقى الأوبرا. كذلك ظل مواليآ للأدب ، مخلصاً للشعر الفرنسى ، مشغوفا بهما ، حتى وضع بنفسه قطعاً موسيقية باللغة الفرنسية لروايات الأوبرا ووكل بها من ينقلها إلى الشعر الأيطالى الذى كانت ألحان الأوبرات تُتَغَنَّى به .

صوزة تاريخية للملك فردريك الأكبر يعزف بصفارته مع فرقته الموسيقية

وكان يجل الشعراء الفرنسيين ويفضلهم على غيرهم . فلقد استوفد إليه الكاتب الفرنسى الكبير فولتير ليقيم فى ضيافته ، وجهز له فى قصره غرفة خاصة ، أقام فيها من يوليه سنة ١٧٥٠ إلى مارس سنة ١٧٥٣ . ولم يكن فردريك كلفاً بالشعر الألمانى حتى أن جوته ، أكبر شعراء الألمان ، يقول « أبى فردريك الأكبر أن يتعرف شيئاً عن شعراء الألمان رغم ما بذلوه من المحاولات فى التقرب إليه » .

ويكاد يكون ذوق فردريك الأكبر فى الموسيقى دولياً ، لأنه كان يتعشق الموسيقى الألمانية ويصفها بأنها لغة الحقيقة تصل إلى أعماق النفس ، وكان يفضل الغناء الأيطالى على سواه ، وكان يعتقد أن الموسيقيين الفرنسيين أمهر العازفين بالآلات . من أجل هذا كان النظام فى أوبرا قصره ينضوى على : غناء إيطالى ، من عازفين فرنسيين ، ومؤلفين موسيقيين من الألمان .

كان فردريك لا يحب الموسيقى الكنسية ويقول عنها : « إن طعمها كنسى » . وقد بلغ من شدة شغفه بالموسيقى أن كان يصطحب فى سفره دائماً ، صفارته وبيانو « سفرى » حتى فى حروبه الأولى والثانية . فلما جاءت حرب السبع السنين ١٧٥٦—١٧٦٣ ، وكثر أعداؤه ومحاربوه اكتفى بصفارته . ومن أظرف رسائله على أثر انتصاره فى إحدى وقائع تلك الحروب ، كتاب ، يطلب فيه من أولى الأمر فى برلين أن يوافوه بصفارة جديدة لأن النمساويين أسروا صفارته .

ولقد أثرت تلك الحروب المتوالية على المالية الألمانية تأثيراً كبيراً لاسيما حرب السبع السنين ، فاضطر فردريك إلى الاقتصاد الشديد ، وتخفيض ما كان ينفقه على دار الأوبرا كما كان لتلك السنين الطوال التى قضاها فى تلك الحروب ، أثر عظيم فى أمياله ، فلقد كان كلفاً جد الكلف بمشاهدة حفلات الرقص ، فلما عاد بعد حرب السبع السنين أصبح يكره إقامة مثل تلك الحفلات ، وكان يقول « لقد رقصنا فوق الكفاية فى ميادين القتال » .

غرامه بصفارته وهو ملك

ما كان فردريك ينظر إلى العزف بصفارته نظره إلى شىء كمالى يلهو به ، بل كان ينظر إليه كفنٍّ يجب عليه إتقانه بالمثابرة

عليه والاستمرار فيه . فكان لا ينقطع عن صفارته ولا يفارقها طوال يومه إلا لماما ، يعزف بها فى الصباح على أثر استيقاظه . ثم وقت الغداء ، ثم العصر ، ثم فى المساء ، وكان يزيد على ذلك فى بعض الأحايين ، واجتهد فردريك فى إجادة العزف بتلك الآلة إجادة المنقطع لها المتفرغ لاتقانها ، فكان يكرر كل صباح ، عزف تمارين خاصة من شأنها تعويد الأصابع السرعة وخفة الحركة ، وتلك التمارين ، كان يصوغها له أستاذه كوانز الذى وضع فى كل غرفة من غرف قصر الملك نسخة من تلك التمارين حتى يتسنى له المران عليها أنى شاء ، وحيثما كان .

وكان فردريك يشترك مع فرقة قصره ، فيوقع معها فى كل حفلة أكثر من ست قطع متوالية فوق ما كان يعزفه من « الفرديات (صولو) » . وكان لا يعزف لمجرد العزف ، بل كان يودع ألحانه ما تحسه نفسه من عواطف ومشاعر . وكان كثير الميل لعزف الألحان المحزنة ، وهنا يقول ناقدوه : إنه كان يذيب آلامه فى ألحان صفارته ، ولذلك قل أن شهد عزفه سامع إلا بكى وسحت عيناه .

وقد روى عنه رجال حاشيته ، أن همومه لا يعرفها أحد غير صديقته الصفارة ، حتى أنه كان فى ميادين القتال والحرب مستعرة ، ينتهز فرصة تجهيز حصانه فيعزف بعض المقطوعات على صفارته . وبعد أن أتم فردريك الأكبر حروبه ، وعاد من ميادين القتال منتصراً بعد حرب السبع السنين ، كان أول ما زاوله من الأعمال اشتراكه مع فرقته فى عزف قطعة رباعية ، ولم يكد يبتدىء فى العزف حتى سكت مرة واحدة وقال « إن طعمها كالسكر » .

هكذا كان ولع فردريك الأكبر بصفارته ، غير أن الدهر الذى متعه بهذا الانتصار الحربى العجيب الذى دوخ به أوربا ، ووطد به دعائم مملكته الألمانية ، أبى إلا أن يحول بينه وبين معشوقته « الصفارة » إذ ضعف جهازه التنفسى لكبرة سنه ، وغدا ضعفه يتزايد بالتدريج حتى أعجزه عن الاستمرار فى العزف ، وفرق بينه وبين صديقته ، فاضطر فى ربيع عام ١٧٧٩ ، وقد عاد إلى قصر أسرته هوهنزلرن ، بأحدى ضواحى برلين ، أن يأمر فيجمع صفافيره كلها وتحفظ فى القصر - لأنه اعتزم ألا يعزف بها أيام حياته الباقية . وما كان أشد ألمه حين توجه بحديثه إلى بندا ، عازف الكمان فى فرقته ، فيقول له « أى عزيزى بندا ، لقد فقدت أعز أصدقائى وأحبهم إلى » .

مؤلفاته الموسيقية

قبل أن نختم حياة فردريك الأكبر الموسيقية ، يجب أن لا ننسى أثره فى التأليف الموسيقى ، فقد كان متضلعاً من تلك العلوم ، أتم دراستها وهو حدَثٌ على أستاذه كوانز ورئيس فرقته جراون ، ووصف نفسه فى بعض أحاديثه وكان لا يزال ولياً للعهد (عام ١٧٣٥) ، فقال : « لقد تقدمت فى التأليف الموسيقى فاستطعت أن أضع بنفسى سنفونى » .

ولقد كان ولع فردريك بالتأليف الموسيقى شديداً جداً حتى لقد وجد بين مذكراته اليومية التى كان يخطها فى معمعان القتال ، بعض علامات موسيقية « نوته » دونها بين تلك المذكرات الحربية .

ولفردريك الأكبر مؤلفات موسيقية غاية فى الدقة والأبداع ، كلها معروفة لأهل الفن يرجعون إليها كأثر تاريخى عظيم . وهذه المؤلفات ، تقع فى مجلدين ضخمين يعدان كنزاً من كنوز الموسيقى الغربية ، تفخر به ألمانيا ، وأخصها ٢٢١ فردية تعزفها الصفارة « صولو » فوق ما ألف من المارشات التى لا تزال خالدة يعزف بها الجيش إلى اليوم .



أدب الموسيقى وفلسفتها

سلطان الألوان في التلحين الموسيقي

للموسيق الأديب صاحب التوقيع

التلحين فن جميل ابتدع للوصف والتصوير . وهو والد الموسيقى ، والمقياس الدقيق لحضارة الأمم وتقدير مدنيتها . وحسبك أنه إلهام الطبيعة الزاخرة بالفن والجمال ، المليئة بالحقيقة والصدق . .

منذ بدء الخليقة سجل شعور الأنسان تذبذبات متباينة تأثراً بمختلف هبات الطبيعة ومحتوياتها ، فأحس سلطان الألوان عليه واستشعر تحكم النور والظلام فيه . . . والضخامة والضآلة والجمال والقبح . . . والصخب والسكون . . . والأنسانية والوحشية .

سلطان الألوان

الألوان نوعان . . . أصلية بسيطة ، وناتجة مركبة . فأما الألوان الأصلية فأن لكل لون منها تأثيراً خاصاً على الشعور ، وعلى هذا النحو يجمع اللون المركب بين بعض خواص اللونين اللذين يتركب منهما .

الاحمر

فللون الأحمر مثلا ، وهو أحد الألوان الأصلية ، خواص أميزها أنه يثير في النفس شرورها الكامنة ، ولأنه لون للنار والدم ، فهو يثير الخوف والفزع ، ويوقظ الحذر . ويلهب الحماسة ، ولهذا اتخذ شارة للخطر، ورمزاً من رموز الحروب .

وإنا لنرى العشاق أكثر مايحلون صدورهم بورد أحمر رمزاً لما ألهب الحب بأفئدتهم من نار .

الابيض

ويملأ اللون الأبيض القلوب بالطمأنينة ، وترقص له فى النفوس عذارى الخير كالنسك والأمانة ونقاء السريرة وحب الأخاء والصدق . اتخذه الأطباء لونا لثيابهم ، رمزاً للأنسانية ، والعشاق لونا لوردهم شارة للأخلاص ، والمحاربون الراغبون عن القتال لونا للسلام .

الازرق

ويغذى اللون الأزرق منابت الخيال ، ويقتل فى الرؤوس الفكر المتزاحمة المتقاتلة . ويرى الأنسان فيه البحر هادئا شفافا والسماء صافية بسامة . . . يريح النظر ، ويحيط الأعصاب بنعيم الهدوء ، فتينع القرائح وتثمر ناضج الشعر ، وتنثر أحلى المعانى وتغوص بأصحابها إلى أعماق الفلسفة . وهكذا كان هذا اللون رمز الصفاء ، مساعداً على تحصيل العلم ، والكشف عن مجاهل الحياة . . . رمز العبقرية والنبوغ . . . أساس التفاؤل والفسحة التى قامت عليها شواهق الأمانى والآمال ، فدبت الحياة دبيبها فى الناس ، وراحوا فى الدنا يعمرون .

الاصفر

واللون الأصفر ، بغيض ممقوت ، يعلن على الأنسان حرب الطبيعة ويشعره بضيق وانقباض . يبدو على وجه المريض ، فهو دليل الاعتلال ، والحقود والحسود والمنافق المحب للأضرار بالناس ، فهو علامة الحقد ، والحسد ، والغيرة

والرياء والكراهية ، طبيعية كانت أو مسببة . وهو إذا انتصر على لون الوردة البيضاء واطفأ زهوه ، كان نذير الذبول . رسول الفناء . وهذا اللون يتخذه الكثيرات من النساء المستهترات لونا محبباً لأزيائهن ، لأنهن يرتحن إلى ما يدل عليه مما يخبئن لفرائسهن من خيانة وخداع . . . وله ميزة الزهو إذا اكتمل ، واختلاب الأنظار . . . لذلك تحدث إضافته وخلطه مع غيره ألوانا ذات جمال وروعة كالأخضر مثلا . . .

الاسود

لون الجلال والرهبة ، لذلك ساد زى الرسميات فى مختلف الأنحاء . . . اتشح به الليل فبعث فى النفوس الكآبة والوحشة وحبس الأنظار عن المرئيات فى الدنيا ، فأسلم الرؤوس أسيرة للخيال والوهم ، تسومها الصور المتضاربة العذاب ، لهذا نخشاه فنتقيه لاجئين إلى النوم حصناً يقينا وقت الحصار . . . أجل ، يحبس الأنظار عن المرئيات . فهو لذلك ستار يرتكب وراءه المجرمون المعاصى والآثام . وهكذا اتخذ رمزاً للغموض والأسرار ، ولونا لشارات الموت ، لأن فيه الهدوء وفيه الركود . . . أساس فى الحياة مسيطر من البداية إلى النهاية ، فهو لون لزى الزفاف ، ولون لزى الحداد . . . وهو مكروه من معظم الناس فى معظم الأحيان . فاتخذوه رمزاً للبؤس والشقاء

الاخضر

بشير الخيرات ، جالب للأرزاق ، رمز الحياة ، والجدة ، والشباب والنضارة ، يكسو الدنيا جمالا ، وينعش فى البائسين الآمال . . . لون الزرع الذى من ثماره نأكل لنعيش ، وبقدر انتشاره فوق أرض يكون عمرانها . . . ربيع الأمانى الحلوة ، والسعادة المحققة . والخير العميم . . . لذلك يتفاءل الجميع من رؤيته ويرتاحون . . . ويحسد المفسرون من يرونه فى نومهم من الحالمين . . . متنبئين لهم باصابة خير كبير ، وإشرافهم على مستقبل زاهر .

تلك عجالة وَضحَ فيها تأثير الألوان على الحس ونصُع ، وبراهين أثبتت كفالة ذلك التأثير بترفيق من يحاولون وصف شىء فى الحياة . . . ولأن الموسيقى أداة رئيسية للوصف وجب أن يكون لهذا الفن ما للألوان من أثر . . . ولأن التلحين والد الموسيقى كما أسلفنا ، لزم لأربابه إذن أن يكونوا دارسين هذه الألوان ، عالمين بخواصها ومزاياها . . .

ونضرب هنا مثلا لفضل هذه المعرفة فى تسهيل التلحين ، وتيسير مهمته ، وتذليل عقباتها فنقول :

لو كتب شاعر هذين البيتين ، مخاطباً حبيبه ، معبراً عن فرط ما يكنه له قلبه من حب قائلا : « يقصد قلبه » : —

يتمنى فيك لو يفنى كما   يتفانى الغيم فى البحر العباب
أو يُلاشَى فيك حياً مثلما   يتلاشى فى الضحى لمح الشهاب

وكلف ملحناً أن يتغنى بهما . . . كان أول مايعمله تفسير هذا المعنى وتحليله ، ومغادرة جو الحياة إلى الجو الذى يخلقه هذا الشعر ، والاستقرار فى صميمه ، واستيعاب روحه ومغزاه . بعد ذلك عليه أن يعرف كل لون تنصبغ به الكلمات الرئيسية ليتأثر بمؤثراته الخاصة ، فيوفق فى إلباس تلك الكلمات أثوابا جميلة تناسبها من الأنغام .

البيت الاول

فكلمة « يتمنى » : خضراء لاشك بدليل أننا قلنا فى وصف الأخضر « ربيع الأمانى » ولذلك فموسيقاها يجب أن تكون خضراء ، كلها حياة وشباب ، وتبدأ بالقوى وتسير إلى الأقوى

وكلمتا « يفنى » و « يتفانى » : ومغزاهما واحد . لونهما أسود حيث تعبران عن الموت ، والموت سكون يشمله الظلام ، والظلام سواد . لذلك فموسيقاهما تكون مظلمة تبدأ بالضعيف وتسير إلى الأضعف .

وكلمة « الغيم » : لونها أيضاً من فصيلة الأسود ، لأن الغيم

الذى يعنيه الشاعر هنا قابض ، ولا يشعر بانقباض غير الغيم القاتم . فموسيقاها إذن سوداء ، ولأن الشاعر دفع هذه الكلمة إلى الفناء وجب أن تنصبغ بصبغته وتعبر عنهما أنغام متماثلة .

وكلمة «البحر» : لونها الطبيعى أزرق ، ولكن الوصف الذى لحقها يحيل ذلك اللون إلى أقتم ، ويسود هذا البيت من الشعر بوجه عام شعور بالموت .

البيت الثانى

« يلاشى » و « يتلاشى » : لم يعبر الشاعر هنا بالتلاشى عن الموت إذ قال « حيًا » فهو إذن يقصد بالتلاشى الاختفاء بواسطة الامتزاج فى الأقوى والأنصع ، فموسيقى هذه الكلمة يجب أن تكون حية تشعر بالاندماج فى شىء والتلاشى فيه . . . وتسير متعرجة من القوى إلى الضعيف .

وكلمة « حيًا » : خضراء فموسيقاها خضراء أيضا ترعرعها الحياة .

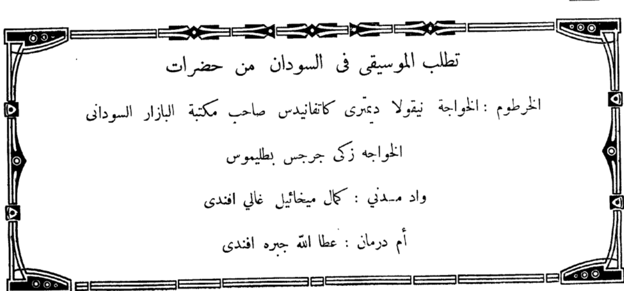
وكلمة «الضحى» :كلمة بيضاء لأن الضحى فترة اكتمال الطمأنينة التى ترد الخوف من الليل بدحر ، حتى ذكراه من الرؤوس ، فموسيقاها بيضاء جميلة صاخبة ، نوعا ما ، مسترسلة زاهية .

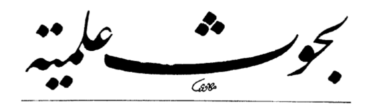
و« اللمح » : هو الوميض . يشق الظلام فجاءة ولا يلبث أن يختفى فى سرعة إجفال العين . . . وهو نوع من البرق . لهذا فهو كلمة بيضاء لأنها صفة للنور . موسيقاها بيضاء ، أيضاً قصيرة سريعة الزمن .

و«الشهاب» : هى الشهب ، وهى أجرام سماوية ملتهبة كالمذنبات ترى عادة ساقطة نحو الأرض ، لذلك يحسن أن تكون موسيقاها مؤدية هذه الخواص فيبدو فيها اللون الأحمر معبراً عن الالتهاب وزمن موسيقاها مستطيل قليلا . تبدأ بالقوى منتهية بالضعيف المتلاشى ساقطة بميل وسرعة .

هذا أنموذج حق لفضل العلم بالأشياء والثقافة العامة ، صورناه تصويراً ، نرجو أن يكون فيه منفعة للملحنين ومن يتصل بهم من المغنين .

عباس يونس





الجهاز السمعي والتقاط الأصوات

وظائف أجزاء الأذن

(١) تركيب القوقعة ووظيفتها

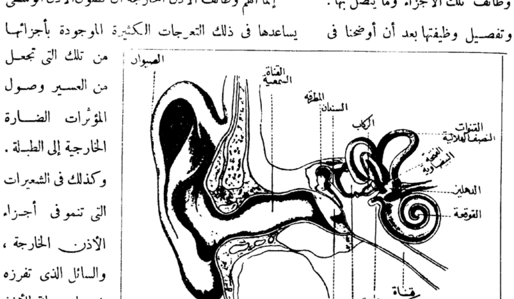
أما وقد استوفينا في العدد السابق الناحية التشريحية للأجزاء الأساسية الثلاثة التي يتركب منها الجهاز السمعي، فأنا نعرض في هذا المقال إلى شرح وظائف تلك الأجزاء وما يتصل بها. وبيان تركيب القوقعة وتفصيل وظيفتها بعد أن أوضحنا في مقالنا السابق أنها أهم عوامل السمع.

وظيفة الأذن الخارجة

الصيوان أظهر جزء في الأذن الخارجة وهو بمثابة بوق لجمع التموجات الصوتية، وتركيزها، ثم توصيلها إلى الداخل. ولهذا يسهل تفسير السبب في وضع بعض الناس أيديهم مبسوطة خلف هذا الصيوان، أو ضاغطة عليه، عند الرغبة في إرهاف السمع. لتكبير سطح البوق الذي يتلقى التموجات الصوتية.

وهذه المحاولة غير مجدية في تقوية السماع إلا قليلا يكاد لا يذكر. فالصيوان ليس له علاقة مباشرة بالتأثير على حاسة السمع، ذلك بأن الأنسان في استطاعته توصيل التموجات الصوتية إلى الأنبوبة السمعية مباشرة بواسطة أنبوبة زجاجية يدخلها في الفتحة الأذنية مستغنيا بذلك عن استقبال الصيوان لتلك التموجات دون أن يشعر بتغيير يذكر في قوة السمع. ولهذا فأن ما يصيب الصيوان من التلف لا يضر قوة السمع ضرراً مذكورا.

إنما أهم وظائف الأذن الخارجة أن تصون الأذن الوسطى يساعدها في ذلك التعرجات الكثيرة الموجودة بأجزائها من تلك التي تجعل من العسير وصول المؤثرات الضارة الخارجية إلى الطبلة. وكذلك في الشعيرات التي تنمو في أجزاء الأذن الخارجة، والسائل الذي تفرزه غددها صيانة للأذن الوسطى مما عسى أن يصل إليها من تلك المؤثرات الضارة كالأتربة والحشرات وما شاكلها.



« شكل ١ الجهاز السمعي »

(١) قدم الينا حضرة الاديب على على سالم أفندى الطالب بكلية الطب وبمدرسة المعهد رسالة قيمة في هذا البحث ننشر اليها مغتبطين ، تشجيعاً له ، وتقديراً لجهوده

وظيفة الأذن الوسطى

الأذن الوسطى بمثابة حاجز، ورافع لاستقبال الاهتزازات الصوتية وتوصيلها للجهاز الداخلى

فالطبلة، وهى غشاء مشدود على شكل مخروطى سمكه ملليمتر مثبت فيها من الداخل يد المطرقة التى هى أولى العظيمات السمعية. وتتصل المطرقه بالسندان، وهذا الأخير يتصل بالركاب (أنظر شكل ١). فأى اهتزاز يقع للطبلة ينتقل إلى مجموعة هذه العظيمات الثلاث. الواحدة بعد الأخرى، ثم ينتقل بعد ذلك من الركاب. المثبت قدمه فى الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة، إلى الأذن الداخلة بواسطة سائل القوقعة ولأدراك دقة هذه الأجزاء نكتفى بالأشارة إلى أن مساحة طبلة الأذن على صغرها تكبر الفتحة البيضاوية عشرين مرة

الأذن الداخلة

تركيب القوقعة ووظيفتها

وظيفة السمع محصورة فى القوقعة. فى حين أن الأجزاء الأخرى التى تتركب منها الأذن الداخلة لا تتصل بوظيفة السمع. إنما تقوم للجسم بوظائف أخرى خاصة باحتفاظه بالتوازن

والقوقعة عبارة عن أنبوبة يتفاوت طولها بين عشرين وثلاثين ملليمترا ملفوفة على شكل حلزونى حول مخروط من العظم يدخل فى وسط العصب السمعى « أنظر شكل ٢ »

ويمتد من ذلك المخروط إلى نحو ثلث اتساع القناة حاجز من العظم حلزونى الشكل يسمى « الحاجز الحلزونى ». وفى نهاية هذا الحاجز يمتد غشاءان إلى جدار القناة.

وإذن فالقناة مقسمة إلى ثلاث حجرات

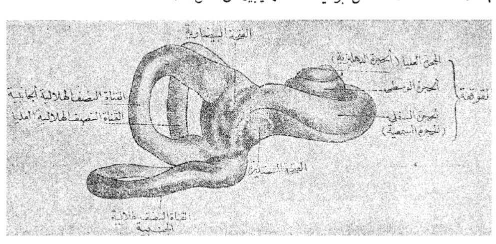
١ ـ الحجرة العليا، أو الحجرة الدهليزية

٢ ـ « الوسطى

٣ ـ « السفلى أو الحجرة السمعية

وهذان الغشاءان اللذان يقسمان قناة القوقعة (أنظر شكل ٣) يختلفان فى التركيب، فالغشاء العلوى ويسمى غشاء « ريسنر » يتكون من طبقة واحدة من الخلايا. والثانى ويسمى « الغشاء السفلى » أو « الباسيلى » معقد التركيب، يتصل به عضو يسمى « عضو كورتى » ويتكون من خلايا شعرية حساسة متصلة بنهايات ألياف العصب السمعى التى تمر فى الحاجز العظمى الحلزونى إلى المخروط السمعى

ويتصل بالجزء العلوى من هذا الحاجز العظمى حاجز غشائى يسمى « الغشاء التكتورى » وهذا يعلو الخلايا الشعرية كما يتبين من شكل « ٣ »



« شكل ٢ » الاذن الداخلة

فأذا تحرك الغشاء السفلى « الباسيلى » إلى أعلى فأن شعيرات الخلايا تمس الغشاء التكتورى فينتقل ذلك إلى العصب السمعى ثم إلى المخ .

أما طريقة انتقال التموجات الصوتية إلى هذا الغشاء من العظيمات الموجودة بالأذن الوسطى فتكون على النحو الآتى :

تتصل الأذن الداخلة بالأذن الوسطى بواسطة الفتحة البيضاوية والفتحة المستديرة ، كما سبقت الأشارة إلى ذلك .

فالأولى توصل الأذن الوسطى بالجزء العلوى « الحجرة الدهليزية » من قناة القوقعة عن طريق الدهليز . ويتصل الجزء الأسفل « الحجرة السفلى » بالفتحة المستديرة المغطاة بغشاء . أما الفتحة البيضاوية فمغطاة بالجزء الأسفل من الركاب ثالث العظيمات السمعية .

فأذا اندفع الركاب إلى الداخل تحت تأثير الاهتزازات الصوتية فأن السائل يندفع إلى الدهليز . ومنه إلى الحجرة العليا الموجودة بالقوقعة ، هذا التاثير يضغط غشاء « ريسنر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثانى فى الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى « الباسيل » فيجعله يبتعد عن الغشاء « التكتورى » وهذه الحركة تنتقل أيضا إلى الحجرة السفلى المستديرة المغطاة بغشاء . ويكون نتيجة ذلك أن يبرز ذلك الغشاء إلى الخارج ، وعلى ذلك فكل حركة للركاب إلى الداخل يعقبها حركة الغشاء السفلى إلى أسفل والغشاء المغطى للفتحة المستديرة إلى الخارج والعكس بالعكس . وبهذا تنتقل اهتزازات العظيمات السمعية إلى الغشاء السفلى والخلايا الشعرية ، ويكون نتيجة هذا تنبيه العصب السمعى ، ويكون السماع .

شكل « ٣ » مقطع طولي في القوقعة

وسنتحدث إلى القراء فى السمع والنظريات المختلفة فيه وهو الغرض الذى مهدنا إليه بهذا البحث .

فى العـــــــدد القادم

مسابقة موسيقية طريفة أعدت لها جوائز قيمة

أذان الصلاة

تاريخه . وتطوراته . وموسيقاه

لحضرة الأستاذ الفاضل صاحب التوقيع

ما أردنا بهذا البحث ناحية الأذان الدينية ، وإن دفعنا إليها دفعاً ، عرضنا لتاريخه ، وإنما قصدنا إلى الناحية الموسيقية فيه ، ولولا ذلك ما لجأت إلى « الموسيقى » أتذرع بها لنشر هذا البحث وتحليله .

للموسيقى أثر مذكور في الأذان ... ولست أتعجل بيان ذلك الأثر قبل أن أدلي بعجالة عن تاريخه ، وتطوراته ، وأنواعه ، وموسيقاه .

أذان الصلاة ، هو وليد الدين الأسلامى ، فعندما هاجر النبي صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة « يثرب » حيث استقرت أحوال المسلمين . وقويت شوكة الأسلام ، ووضع أساس الدولة الأسلامية . جعل المسلمون يقيمون فرائضهم ، لايخافون أذى ولا يخشون فتنة . وكانوا يتحينون أوقات الصلاة فيجتمعون لتأديتها . ولما كان أمرهم شورى بينهم ، اجتمعوا يوما يتباحثون في طريقة لدعوة المصلين لأداء هذه الفريضة في أوقاتها ، فاقترح بعضهم أن يوروا ناراً . إذ كانت هذه العادة شائعة عند كرماء العرب . . . فكانوا يوقدون النار ، ليسترشد بها الضال في الصحراء ، وكان الكريم الذي يوقد مثل تلك النار يعدها من مفاخره ومساره إذا ما استرشد بها السارى ، ومن مأثور مفاخرهم في هذا قول

أوقِدْ فأن الليلَ ليلٌ قَرٌّ
والريحُ ياغلام ريحٌ صَرُّ
لعلَّ أن يُبصرها المُعترُّ
إن جَلبْتَ ضيفاً فأنت حر

قام في وجه هذا الرأى اعتراض يوضح وجه الشبه بين هذه النار وبين نار الفرس التي كان لايخمد أوارها ، والتي كان يذهب الفرس للتبرك بها وعبادتها . ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى ، وهي أن ينادى للصلاة ببوق ينفخ فيه فيسمعه المسلمون ، فقال آخر « كقرن اليهود » وقال ثالث « أو لاتتخذون ناقوساً يسمعه القاصي والداني ؟ » فقال آخر « كناقوس النصارى ؟ » وتعددت الآراء . فأرجىء البت في هذه المسألة ، وافترق القوم .

وفي اليوم الثاني ، اجتمعوا بالنبي صلى الله عليه وسلم وجاء عبد الله بن زيد وقص على رسول الله رؤياه في ليلته ، وهي أنه سمع أذانا يدعو للصلاة نصدقه وأمره بالأذان ففعل ، فلما سمع عمر الصوت ، وكان منتحياً ناحية من المسجد ، أقبل على رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال « أولا تبعثون رجلا آخر يصلح له ؟ » فلما فرغ عبد الله بن زيد من أذانه قال له رسول الله « قم مع بلال فألقها عليه فليؤذن بها ، فأنه أندى صوتا منك » .

ولقد جاء في صحيح البخاري وفي تفسيره عن هذه الرواية صفحة ٧٨ جزء أول مايؤيد ذلك ، وهذا نصه :

« حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرزاق قال : أخبرنا ابن جريج قال : أخبرني نافع أن ابن عمر كان يقول : كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يجتمعون فيتحينون الصلاة ليس ينادى لها . فتكلموا يوما في ذلك ، فقال بعضهم : اتخذوا ناقوسا مثل ناقوس النصارى . وقال بعضهم بل بوقا مثل قرن اليهود . فقال عمر : أولا تبعثون رجلا ينادى الصلاة ؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يابلال ، قم فناد بالصلاة »

فنادى بها . وكان بعض المشركين يسخر من ذلك . فنزلت الآية الكريمة « وإذا ناديتم إلى الصلاة اتخذوها هزواً ولعباً ذلك بأنهم قوم لايعقلون » ثم استقر النداء. ونزلت فيه الآية الكريمة « يأيها الذين آمنوا إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة »

وكان يسمع الأذان فى المدينة خمس مرات فى اليوم يدعو للصلاة فى أوقاتها ، وكان بلال يرتل الأذان ترتيلا حسناً ، وبصوت جميل .

وما زال الأذان الشرعى يؤذن حتى يومنا هذا ، ولقد اعتاد المؤذنون فى مصر من أمد بعيد ، تأدية أذانين فى النصف الأخير من الليل . أحدهما بعد منتصف الليل بقليل ، ويسمى (الأول) « ويعرف باسم الأوله » والآخر قبيل الفجر ويسمى (الثانى) « ويعرف باسم الأبد »

وبذلك يوجد فى مصر ثلاثة أنواع من الأذان ، —

(١) الأذان الشرعى (٢) الأذان الأول « الأوله »

(٣) الأذان الثانى « الأبد »

وللأذان الشرعى صيغة محفوظة ، وهى التى كان يؤذن بها بلال وهى :

الله أكبر ، الله أكبر . الله أكبر . الله أكبر — أشهد ألاّ إله إلا الله ، أشهد ألاّ إله إلا الله — أشهد أن محمداً رسول الله . أشهد أن محمداً رسول الله — حى على الصلاة . حى على الصلاة — حى على الفلاح . حى عل الفلاح — الله أكبر ، الله أكبر — لا إله إلا الله »

وتزاد على هذه الصيغة فى أذان الصباح فقط هذه الجملة : « الصلاة خير من النوم »

وللأذان « الأولة » صيغة أخرى تزاد على الأذان الشرعى بزيادة جملة « الصلاة خير من النوم » ثم يردفها بقول مايأتى : « لا إله إلا الله (ثلاثا) وحده لا شريك له ، له الحمد والشكر ، يحى ويميت .... الخ » ويستمر المؤذن فى الدعاء وذكر النبى والصلاة عليه ... وليست له صفة ثابتة بل تختلف باختلاف مؤلفها ، كما أنه ليس له لحن خاص ، بل يترك للمؤذن يترنم به كيفما يروق له ويوحيه إليه فنه .

وللأذان « الأبد » صيغة أخرى تختلف عن « الأولة » فى دعواتها وفى ألحانها ، ويبدأ فى هذا الأذان قبل بزوغ الفجر بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضاً .

وليس للصلاة ـ غير المفروضة ـ أذان . فلقد جاء فى كتاب الوجيز فى فقه الأمام الشافعى للأمام الغزالى « ولا أذان فى غير مفروضة ، كصلاة الخسوف والاستسقاء ، وصلاة الجنازة والعيدين ، بل ينادى لها : الصلاة جامعة »

وللأذان فضل كبير فى التخلص من الشيطان ومن شره ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « إذا نودى للصلاة دبر الشيطان .... حتى لايسمع التأذين . فأذا قضى النداء أقبل ... إلى نهاية الحديث »

وله فضل عظيم فى حقن الدماء ، فلقد كان النبى صلى الله عليه وسلم إذا غزا قوما لم يكن يغزوهم حتى يصبح وينظر ، فان سمع أذانا كف عنهم ، وإن لم يسمع أغار عليهم . ولقد جاء فى صحيح البخارى عن أنس بن مالك أنه قال « خرجنا إلى خيبر فاتهينا إليهم ليلا ، فلما أصبح ولم يسمع أذانا ركب وركبت خلف أبى طلحة . وإن قدمى لتمس قدم النبى صلى الله عليه وسلم قال : فخرجوا إلينا بمكاتلهم ومساحيهم فلما رأوا النبى صلى الله عليه وسلم قالوا محمد والله محمد والخميس ، قال : فلما رآهم رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : ألله أكبر الله أكبر خربت خيبر إنّا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين »

ولما كانت الموسيقى والغناء سلسبيلا تتشربه النفوس ، وتستسيغه الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب والأسماع وتتأثر بها أيما تأثر . استعملت الموسيقى قديما فى المعابد والكنائس لشدة تأثرها ووقعها فى النفوس ، فكانت تسمع التراتيل الدينية ملحنة وموقعة أيضا على آلات الأرغن

ولما كان للغناء أثره ، وللصوت الجميل وقعه فى القلوب ، رؤى من القديم أن يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون أدعى إلى أن يستمع إليه الناس ولا ينفرون من سماعه . ولقد جاء فى كتاب الوجيز للأمام الغزالى فى صيغة المؤذن ما يأتى :
«ويشترط فى المؤذن أن يكون مسلماً عاقلا ذكراً . فلا يصح أذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سكران مخبط . ويصح أذان الصبى المميز ، وليكن المؤذن صيتا حسن الصوت ليكون أرق لسامعيه »

وجمال الصوت فى الأذان يرجح صاحبه ، حتى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجح أذان بلال على أذان عبد الله بن زيد ، والصوت النكير يزرى بصاحبه ، فلقد سمع عمر بن عبد العزيز رجلا يؤذن بصوت أجش فقال له « أذِّنْ أذانا سَمْحا وإلا فاعتزلنا »

ولليل فى سكونه وهدوئه عظمته ، وللمؤذن فى مأذنته جلاله وروعته ، يبعث الصوت بأعذب الألحان وأشجى النغمات بأطيب الدعوات والصلوات ، فيحملها النسيم إلى الأسماع ، ويرددها الفضاء ، فتبعث النشاط فى الأبدان ، فتقوى على الأيمان ، وتوقن بأن الصلاة خير من النوم ، فتهب من رقادها وتهرع إلى المساجد تؤدى الفرائض .

وليس أدل على ماللصوت الجميل فى الأذان من عظيم الأثر فى النفوس والحث على التقوى والصلاح والعبادة ، من أن تستمع يوما لأذان « الأوله » بعد منتصف الليل من أعلى مآذن المساجد الكبيرة ، فأن ذلك يبعث فى نفسك روعة الحق وجلال الأيمان .

وللأذان الشرعى لحن مشهور لم يعرف حتى الآن مؤلفه ولا أول من غناه بهذا اللحن ، فهذا البون الشاسع فى التاريخ من أيام الهجرة حتى يومنا هذا ، لا يساعد على وجود أصل للحن القديم ، وهل هو ذلك اللحن الحديث المعروف أو غيره ولكن يمكننا التكهن بأن هذه الصيغة اللحنية وإن لم تكن هى بعينها ، فلن تكون صيغة اللحن القديم الذى كان يؤذن به بلال بعيدة عنها كل البعد . والمظنون أنها قد تدرجت منه وتشعبت من لحنه ، محافظة على روحه وطابعه . وأدخلت عليها بعض التحسينات الموسيقية نظراً لتقدم فن الموسيقى . وسأبين فى مقالى هذا ، عند تحليل لحن وموسيقى الأذان ، كيف أن هذه الصيغة اللحنية الحالية ، انحدرت من اللحن القديم ، ولا شك أنها محتفظة بالروح القديم .

ومما يؤسف له أن كثيراً من المستشرقين والسائحين الذين يزورون مصر والأقطار الشرقية الأسلامية ، يأخذ بلبهم هذا الأذان الجميل فيدونونه بالنوتة الموسيقية فلا تظهر فيه الروح التى يلقى بها وقد يخرجونه عن أصله . ولقد عثرت فى كتاب للمستشرق الأنجليزى أدوارد وليام لين . الذى زار مصر فى عام ١٨٣٥ على نوتة موسيقية للأذان ، تختلف كثيراً عن الذى نسمعه فى هذه الأيام ولو أنها لم تفقده طابعه . فتسجيلا للحن الأذان الموجود الآن فى مصر ، وحرصاً عليه من التغييرات التى يدخلها هؤلاء المستشرقون عليه ، قد تفضل علىّ أحد الأساتذة المشهورين الثقاة ، فأسمعنى الأذان الشرعى ، فكتبت له النوتة الموسيقية الموضحة فى آخر هذا المقال

ومما يؤيد تلك النظرية القائلة بأنه من المعقول أن لحن الأذان الحالى قد تدرج من لحن قديم بسيط ، أن هذا اللحن الذى يسمع فى مصر يسير وفقاً لمقام الراست الذى يعتبر السلم الطبيعى والأساسى للموسيقى العربية ، واتبع فى انتقالات لحنه الدرجات السلمية البسيطة ، وإن كانت هناك ثمة انتقالات أخرى فبثالثة أو بخامسة السهلة الانتقال . وأما عن التغييرات التى توجد فى لحن جملتى « حى على الصلاة » و « حى على الفلاح » الثانيتين ، فأن هى إلا تحليات موسيقية لاتمت بصلة إلى اللحن القديم ، ولكنها أدخلت عليه حديثاً تمشياً مع التقدم الموسيقى والتجديد الغنائى .

ويلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ، ترتكز على

خامسه ، أى الثابت للنغم الأصلي ، وهذا الثابت هو مقام النوا وهو درجة هامة للحن الراست . ويقف المقطع الذى يسبق المقطع الأخير ألا وهو « الله أكبر الله أكبر » مركزاً على مقام السيكاه التى هى من المقامات الأساسية الهامة فى الموسيقى العربية وفى سلم الراست أيضاً .
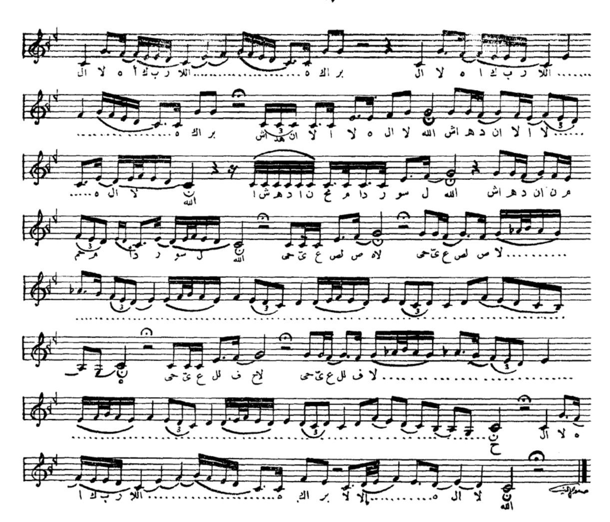
ومن هذا نرى أن فى سير هذا اللحن ، وفى طريقة تلحينه وركوز مقاطعه التى تظهر فيها البساطة بأجلى معانيها ، لأكبر دليل على أنه قديم التأليف . لاسيما وأن استقامة لحنه ، وخلوه من دخول تغييرات لحنية أخرى . شأن الألحان الحديثة لدليل آخر على أنه من عمل قوم عاشوا فى العصور الأولى للموسيقى العربية ، فلحنوه على أبسط قواعدها وسلمها الطبيعى ، فكان تلحينا بسيطاً فطرياً .

ولا يفوتنى أن أذكر أن هنا لحنا آخر لهذا الأذان ، غير لحنه « الراست » المدون بالنوتة فيما يلى ، ولكنه يتمشى روحه مع روح النوتة . غير أنه من نغم الحجاز ، فيكاد يكون تصويرياً على مقام الدوكاه مع تتبع درجات نغم الحجاز .

محمد صلاح الدين

مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية

لحن الأذان



فى أوقات الفراغ

ننشر لحضرات القراء هذه المسليات ليروحوا بها عن أنفسهم فى أوقات فراغهم وليختبروا بها فطنة أبنائهم واستعدادهم الفنى .

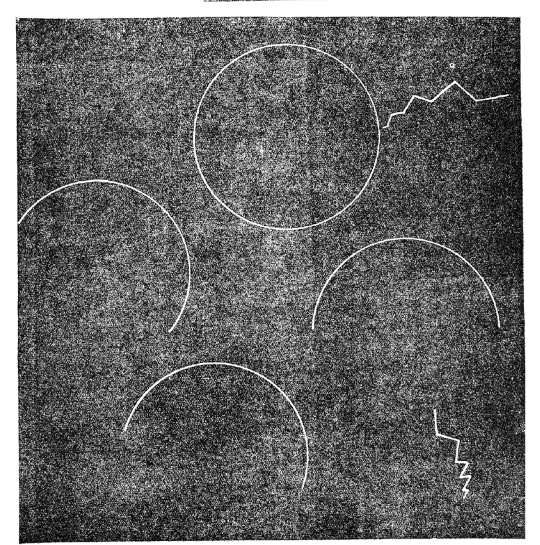
١

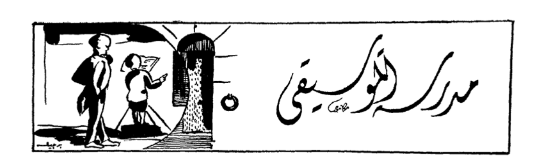
أين العازف ؟

خرج أحد الموسيقيين يتريض ومعه صفارتاه فجلس فى أحد المتنزهات يعزف بصفارته ثم ألقى بها على الخضرة فعثر بها حمار فالتقطها بفمه وظل ينفخ فيها نفخاً تخيله عزفاً ، والموسيقى ينصت إليه دهشاً . فأين الموسيقى فى هذه الصورة ؟

٢

حاول تكوين آلة موسيقية من الدائرة والخطوط المتعرجة المبينة فى هذا الشكل برسمها على ورق خارجى . وماتكون هذه الآلة ؟





مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث عشر

السلالم الكبيرة

شرحنا فى الدرس السابق نوعى السلالم الموسيقية ، القوى « الدياتونى » والملون « الكروماتى »

والسلالم الكبيرة من النوع القوى . وهى عبارة عن مراتب سلمية تشتمل على خمس مسافات كبيرة « بردات » ومسافتين صغيرتين « عربتين » يراعى أن ترتب على وضع خاص ، بأن تقع المسافتان الصغيرتان ـ أولاهما بين الدرجة الثالثة والرابعة وثانيتهما بين الدرجة السابعة والثامنة .
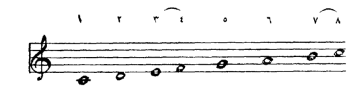
ولتوضيح ترتيب أبعاد السلم الكبير نرمز له بالرسم الآتى ، يقرأ من اليسار إلى اليمين وفاق قواعد النوتة ،

بيان الدرجات ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

بيان الابعاد ١/٢ ١ ١ ١ ١/٢ ١ ١

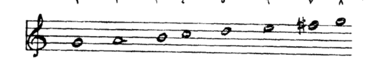
ويلاحظ أن القوس الموضوع بين الدرجتين الثالثة والرابعة والقوس الموضوع بين الدرجتين السابعة والثامنة يدل كلاهما على مسافة صغيرة وهى نصف البعد الكامل « عربة »

وإذا طبقنا هذا القانون على سلم دو الكبير ، وهو السلم الطبيعى الذى أساسه نغمة دو ، والذى يعتبر أنموذجا لباقى السلالم الكبيرة ، فأن ترتيب نغماته يكون كما يأتى :



ولما كانت المرتبة (الديوان) تشتمل على ١٢ نغمة ذوات نصف بعد كامل « عربة » فمن الممكن أن تكون كل نغمة منها أساسا يبنى عليه سلم كبير ، على النمط الذى صورناه فى سلم دو الكبير . وقد سبق لنا . فى الدرس الحادى عشر ، أن بينا سلما كبيرا أساسه نغمة صول فاتضح من تركيبه ، بعد أن أجرى على أبعاده الترتيب اللازم توافره فى أبعاد السلالم الكبيرة ، أنه لا بد من رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار نصف بعد كامل أى يتحتم وضع علامة رفع « دييز » قبل هذا البعد (وهو نغمة فا وتعرف حينئذ بالحساس)

وإذن يكون ترتيب نغمات سلم صول الكبير كما يأتى :



ومن هذا يتبين أن كل فا ، فى سلم صول الكبير ، يجب أن تسبقها علامة رفع « دييز » ، وهذه العلامة فى هذه الحالة إشارة تحويل أساسى أو تكوينى .

وتفاديا لتكرار تدوين علامات التحويل التكوينى قبل كل نغمة محوّلة فى أثناء سير القطع اصطلح على أن تكتب هذه

العلامات على يمين المفتاح، مع مراعاة ترتيبها ترتيبا خاصا سيتبين فيما بعد. وهذا الاصطلاح الكتابى يسمى «دليل المقام أو الأرماتورية».

وإذن فأن دليل مقام صول يكتب هكذا :

وإذا ألفنا، على الأسلوب المتقدم، سلما كبيرا أساسه نغمة رى (التى هى خامسة نغمة صول المذكور سلمها آنفا) فان ترتيب أبعاده يكون كما يأتى :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

ويتضح من هذا الترتيب أنه قد دخل على نغمات هذا السلم علامتان من علامات الرفع «الديز» — وهما فا دييز ٢ دو دييز التى هى حساس هذا السلم «المقام».

وإذا سرنا على هذا النحو فى تركيب سلالم كبيرة على كل من الاثنتى عشرة نغمة (عربة) التى يؤلف منها الديوان الموسيقى وراعينا أن نسير فى ذلك وفاق دائرة الخامسات (الموضحة فى الشكل المجاور) يظهر لنا أن كل سلم كبير يستعمل علامات الرفع «الديز» التى استعملها السلم الذى قبله مضافا اليها علامة جديدة لحساس هذا السلم

وعلى هذه القاعدة يستعمل فى تركيب سلم لا الكبير (ونغمة لا هى الخامسة لنغمة رى) ثلاث علامات من علامات الرفع «الديز» هى فا دييز ٢ دو دييز «السابق دخولهما فى سلم رى الكبير الذى يسبق سلم لا الكبير» مضافا اليهما صول دييز التى هى حساس المقام الجديد.

وعلى هذا القياس يستعمل فى تركيب سلم مى الكبير أربع علامات من علامات الرفع «الديز»، وفى سلم سى الكبير خمس منها، وفى سلم فا دييز الكبير ست منها، وفى سلم دو دييز الكبير سبع منها ويكتفى عادة بهذا القدر من علامات الرفع «الديز».

وإذا جعلنا انتقالنا فى تأليف السلالم الكبيرة على الأثنتى عشرة نغمة «عربة» المؤلف منها السلم الموسيقى تبعاً لدائرة الرابعات «أنظر الشكل المتقدم» فأننا نستعمل علامات الخفض «البيمول» بدلا من علامات الرفع «الديز».

فأذا ابتدأنا، مثلا، من نغمة فا (التى هى رابعة دو) ورتبنا عليها سلماً كبيراً وجب إدخال إحدى علامات الخفض «البيمول» قبل الدرجة الرابعة، وتسمى هذه الدرجة حينئذ «تحت الثابت» وبيان أبعاد هذا السلم كما يأتى :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

فاذا ألفنا، بهذه الطريقة، سلما كبيراً أساسه نغمة سى بيمول التى هى رابعة نغمة فا وجب إدخال علامتين من علامات الخفض «البيمول» أولاهما سى بيمول والثانية مى بيمول التى هى «تحت الثابت» للمقام الجديد. وبيان أبعاد هذا

السلم كما يأتى :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

لترتيب النغمات فى دائرة الرابعات فأننا نجد أن كل مقام كبير يستعمل علامات الخفض « البيمول » التى استعملها السلم الذى قبله مضافا إليها علامة جديدة لتحت الثابت فى هذا السلم .

ويكتفى عادة بسبع علامات من علامات الخفض « بيمول » .

وإذن فيمكن تلخيص دلائل السلالم الكبيرة « المقامات الكبيرة » المستعمل فيها علامات التحويل التكوينى « من علامات

وهكذا إذا استمررنا فى تركيب المقامات الكبيرة تبعاً

الرفع « الدييز » والخفض « البيمول » فيما يلى :

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالى	
صول »	١ دييز	
رى »	٢ »	
لا »	٣ »	
مى »	٤ »	
سى »	٥ »	
فا دييز »	٦ »	
دو » »	٧ »	

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالى	
فا »	١ بيمول	
سى بيمول »	٢ »	
مى » »	٣ »	
لا » »	٤ »	
رى » »	٥ »	
صول » »	٦ »	
دو » »	٧ »	

الأناشيد

أنشودة الخلاء

نظم الأستاذ أحمد رامى

نَحْنُ سُكَّانُ الْخَلاءْ　　نَحْنُ عُشَّاقُ الْفَضَاءْ

صَحْوُنَا　　مَعَ الطُّيُورِ فِى السَّحَرْ

نَوْمُنَا　　عَلَى الرِّمَالِ وَالصَّخَرْ

بَيْتُنَا　　فِى أَىِّ رُكْنٍ نَبْتَنِيهْ

قُوتُنَا　　مِنْ أَىِّ أَرْضٍ نَجْتَنِيهْ

أُمُّنَا الشَّمْسُ الَّتِى فِيهَا الْبَقَاءْ　　نَجْتَلِيهَا فِى صَبَاحٍ وَمَسَاءْ

وَأَخُونَا الْبَدْرُ رَيَّانُ الضِّيَاءْ　　يَمْلَأُ الدُّنْيَا بَهَاءً وَسَنَاءْ

هَهُنَا　　مَسْبَحُ الأَمَلْ

هَهُنَا　　مَسْرَحُ الْعَمَلْ

يَشْرُقُ النُّورُ فَنَصْحُو بَاكِرِينْ　　وَنُحَيِّيهِ فَنَمْضِى عَامِلِينْ ✡

فَإِذَا اللَّيْلُ طَوَانَا　　طَابَ فِى اللَّيْلِ سُرَانَا ✡
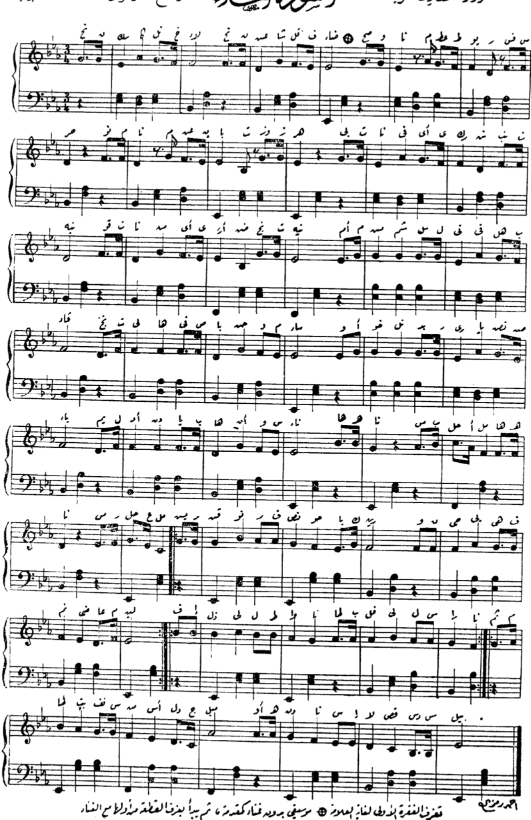
ثُمَّ طَابَتْ نَفْسُ مَنْ أَسْدَى الْجَمِيلْ　　أَوْ هَدَى النَّاسَ إِلَى قَصْدِ السَّبِيلْ

✡ يكرر كل بيت وضعت هذه العلامة فى آخره

مطبوعات التفتيش الموسيقي
وزارة المعارف العمومية

أنشودة الجلاء

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع الهارموني الأستاذ محمد حبيب



أحمد رمزي

تعزف الفقرة الأولى لغاية العلامة ⊕ موسيقى بدون غناء كمقدمة ، ثم يبدأ بعزف القطعة من أولها مع الغناء

بين الموسيقى وقرائها

تلقينا من كثير من حضرات الأفاضل قراء « الموسيقى » أسئلة فى نواح شتى من الموسيقى يسرنا أن نجيب عليها تباعا قدر ما تطيقه صفحات المجلة .

١ ـ دراسة العود

سؤالان من حضرتى محمد حسنى عبد العزيز أفندى بالجامعة المصرية ونجيب خليل أفندى بالاسكندرية عن الكتب العربية المعينة على دراسة العود

ــ المؤلفات العربية فى دراسة العود قليلة . منها « تحفة الموعود فى تعليم العود » للمرحوم زاكر بك ، و « نيل الأرب فى موسيقى الأفرنج والعرب » للأستاذ أحمد أمين الديك افندى العضو بمجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية ، وكتاب « الموسيقى الشرقى » للأستاذ كامل الخلعى المدرس بالمعهد الملكى للموسيقى العربية . وغير ذلك من المصنفات التى تشير عرضاً إلى تركيب العود وطريقة استعماله . والممكن الاطلاع عليه بالمجموعة الموسيقية بدار الكتب . وجميع هذه الكتب خالية من التمرينات الخاصة بالعزف

٢ ـ دراسة الموسيقى بالمراسلة

سؤالان من حضرتى محمود الحاج أفندى وحنا الرومى أفندى بحيفا

ــ نشك فى نجاح دراسة الموسيقى بالمراسلة نجاحا يؤدى إلى الغرض المنشود من تعلمها لأنها كجميع الفنون تحتاج إلى مدرس مجيد محنك يوحى إلى تلميذه بروح فنه ويطبع فيه عن كثب مؤثرات الموسيقى ووسائل النجاح فيها التى توافق مزاج الطالب لأن الأمزجة والاستعداد الفنى كما لا يخفى يتفاوت

٣ ـ حول تسمية الألحان العربية

سؤال من حضرة محمود لطفى عبد الحميد أفندى طالب ثانوى

ا ـ تأخذ الألحان اسم مقامها إن كانت تمر بالنغمات الأصلية وإن اختلفت فى نغمة واحدة فتأخذ اسم هذه النغمة . وإن اختلفت فى نغمتين تأخذ اسم الأولى مضافة إلى الثانية . وإن صورت على غير المقام الأصلى عرفت باضافتها لاسم المقام الجديد معرفاً أو مجروراً « بعلى » (وقد سبق ذكر ذلك فى أبحاث المقامات بالمجلة)

ب ـ تسمية الألحان بأسماء البلاد غير موجود إلا فى الدواوين اليونانية القديمة . وأما تسمية الحجاز والنهاوند والكردى فترجع إلى أن الألحان تمر بهذه النغمات

حـ ـ لم يترك الأقدمون للمحدثين منفذاً جديداً للألحان « المقامات » لأنهم استعملوا طرقا فى تكوينها تكاد تكون استقصائية (كالتباديل والتوافيق فى الرياضة) فليس هناك مجال لمبتدع فيها

د ـ أما النغمات التى منها أصل تسمية الألحان . فذكرنا منشأها فى العدد الأول من المجلة فى « بحث المقامات » فارجع إليه .



ليست مغنيةً طرَّبت فى غنائها للناس فأردنا أن ننقدها حمداً أو ذما

وليست كذلك مصدراً لوَدِدتُ أن أفعل كذا وَدَادا . أى تمنيت فعله

وإنما هى اسم تخيرته فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم لبطلة شريطها السينمائى ، تجرى عليها حوادثه ، وتدور مفاجآته .

وما يدرينا ، لعل الفنانة العظيمة تخيرته ليكون بينها وبين التمثيل الخيالى لحمة « وداد » أو لعلها أرادت ، على أرجح الظن ، أن تمثل وداد شطراً من حياة الفنانة الحافلة بألوان العبقرية والنبوغ ،

وإذن فتكون « وداد أم كلثوم » .

ليس لنا أن نسبق الحوادث . فنتنبأ بما لا يعلمه إلا هى ، وزملاؤها العاملون ، إنما فضل « وداد » فى هذه العجالة ، أن هيأت لنا فرصة التحدث عن الرجل الذى وقف همته ، وحيلته ، وقدرته على نفع بلاده ، وخدمة أبنائها .

طلعت حرب ، فخر الاقتصاد وسياسة المال . رجل يحب بلاده وتحبه ويطيعها فتطيعه الأشياء هداه إخلاصه لوطنه ، إلى التفكير فى إنشاء شركة مصر

فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم

للتمثيل والسينما. وشيد لها «استديو» آية فى الأبداع والأتقان والكمال، أراد به أن يكفى بلاده مؤونة الاتكال على غيرها من البلاد، ولا تكون عولاً عليها وهى جادة ناهضة.

أتاحت لنا «وداد» مشاهدة هذا الأستديو، فاذا مابه يضارع أكبر المراسم التى شاهدناها فى أوروبا، إن لم يشؤها ويفق عليها لأنه أنشىء على أجد طراز. وأحدث ما أنتجته العقول للأخراج أحسن الله إلى رجال الشركة بقدر ما أحسنوا إلى بلادهم.

لايزال الفنانون من أبناء مصر، كلما اقتضتهم فنونهم مسايرة الرقى الفنى، يلجأون إلى بلاد الغرب يتلمسون فيها وسائل الارتقاء حتى أنشأت الشركة هذا الأستديو، فسدَّ المفقرة، وأغنى من النقص

وهذه «وداد» بدأت بها الآنسة أم كلثوم، وأعد لها الأستديو أرقى مايستطاع من وسائل الأخراج، وسيرى الناس فيها عجبا، هنالك يهتفون جذلين مستبشرين بعظمة خدام الوطن المتفانين فى النهوض به، العاملين على مجده، الساهرين على رفعته

بدأ الأستوديو عمله «بوداد» أم كلثوم، وهى بداءة سبق فى علم الله لها التوفيق والنجاح، وحسب وداد أن تمثلها صدَّاحة الوادى وغرِّيدته، ومطربة الشرق ومحبوبته

وهل بنا حاجة إلى الأشادة بذكر المطربة المِفَنة، وقد سجل التاريخ اسمها فى صفحات الخالدين؟ كلا، فهى. بما خصها الله به من المواهب. كريمة السمعة، ذائعة الصيت

إنما الذى ينبغى أن يتساءل الناس عنه، مغامرتها فى الحياة التمثيلية، وأثرها فيها وفى المجتمع، وما يترتب على هذا الأثر من العوامل الباعثة على التشجيع أو التثبيط.

أما نحن فلا نتردد فى أن عبقرية أم كلثوم التى ضمنت لها العلاء والرفعة، والمواهب التى فضلت بها أندادها ونظراءها، ستكفل لها السيادة أيضا فى حياتها التمثيلية.

ومن رأينا، أن الآنسة لا تقصر جهودها على التمثيل السينمائى، بل تخصص بعض هذه الجهود للأوبرا المسرحية المدعمة على الأسس الفنية الصحيحة، وهنالك تحيي فنا أماته الجمود فى مصر، وتكون بذلك قد أدت لبلادها خدمة تكسبها الحمد، وتخلد لها المجد.

الاذاعة اللاسلكية فى المدارس

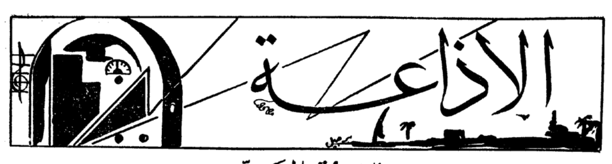
قررت وزارة المعارف تنظيم إذاعات لاسلكية خاصة بالمدارس الابتدائية والثانوية وما فى مرتبتهما رغبة فى توسيع نطاق الثقافة التعليمية والتهذيبية بين المتعلمين.

ومن بين ماتتناوله هذه الأذاعات اللاسلكية إذاعات فى الموسيقى والأناشيد والمقطوعات الروائية والتمثيلية.

وقد تألفت لجان لتنظيم الأذاعة فى المواد المختلفة التى ستتناولها، وقد اجتمعت اللجنة الخاصة بالتثقيف الموسيقى وبحثت نواحيه ثم عرضت نتيجة بحثها على اللجنة العامة

فقررت مبدئيا أن تخصص إذاعة للموسيقى والتمثيل مرة فى كل شهر للمدارس الثانوية

أما فى المدارس الابتدائية فقد تقرر أن تخصص إذاعة للأناشيد مرة فى كل شهر على أن تسبق الموسيقى كل إذاعة فى مادة أخرى خمس دقائق لمعزوفات يمهد بها لترويح أذهان المستمعين للأذاعة.



للناقد الفني

زكريا في المحطة المحتضرة

زكريا أحمد ملحن له إنتاج فني يغبط عليه. وموسيقى يتتلمذ عليه كثير من المطربين والمطربات، فيمدهم بالأدوار والمنولوجات، ويزودهم بالطقاطيق والقصائد يتغنون بها هنا وهناك.

ولقد غنانا في مساء الأحد ٣ الجاري، ولكن ليس في المحطة الكبرى، التي يغني فيها تلاميذه وتلميذاته، بل في المحطة الأضافية التي أثبتُ في «الموسيقى» مرضها، وشخصت داءها ووصفت دواءها، ولقد مضى على ذلك نحو شهر، كنت أعتقد بعد مروره أن المريضة قد منّ الله عليها بالشفاء ومنحها نعمة العافية لولا أني رأيتها الليلة، واحسرتا، وقد اشتدت عليها الحمّى، وارتفعت حرارتها ارتفاعا مروعا، حتى بلغت الاحتضار وأسلمت الروح. أو تعلم على يد من؟ وبحضور من؟ على يد زكريا وبحضور زكريا. فكان هو الليلة ـ وا أسفاه ـ ضحيتها أو هي ضحيته، اسمعوا ـ رعاكم الله ـ هأنذا أحدثكم بما جرى

بدأت وصلته كما تبدأ جميع الوصلات فكانت التقاسيم والبشرف والموشح. وما أن استهل الأستاذ زكريا غناءه بموال «من قدم السبت لقى الحد قدامه» الذى أحسن انتقاءه، وما كاد يغني غير مطلعه حتى اضطربت المحطة ووهنت أعصابها فصرخت صرختين متواليتين وقف بعد ذلك نبضها وأسلمت بذلك روحها، فتوقفت الأذاعة وفسد معنى الموال، وخاب أمل زكريا الذى قدم «السبت» ولكنه مع الأسف لم يجد أحدا. ولقد والله أشفقت عليه، كيف أن وصلته الليلة تصاب في صميمها، وتموت في مهدها، ويبتر موالها فتتعطل إذاعتها مأسوفا عليها من جميع المستمعين. وما الحيلة وقد وكل بالأستاذ إلى المحطة الصغيرة المريضة التي تموت وتحيا في كل يوم غير مرة.

فيا أولى الأمر في المحطة. إن دافعي الضرائب يلتمسون اتباع سياسة أخرى تنهض على بذل المال بسخاء ليس فقط في تنظيم برامج الأذاعة وتنويعها والتجديد فيها، بل بتحسين قوة المحطات وتدعيمها بما يكفل عدم تكرار مأساة زكريا.

جرجس سعد والناى

من خير من أنجبتهم للموسيقى العربية الكنيسة القبطية الارثوذكسية. نشأ «عريفاً» فيها يشدو بأغانيها. ويرتل ألحانها ولكنه اعتزل أخيرا عمله فيها وخرج إلى حيث عكف على نايه يودعه نفثات صدره فيخلب لب مستمعيه بعزفه الموفق الحنون. والناى كما نعرف أقدم آلة موسيقية للنفخ عرفها التاريخ وهى الآن خير ما يتحلّى به «التخت» المصرى. هواته قليلون، ومحترفوه عديدون، لذا فانك لا تسمعه إلا في التخت الحافل والحفل الكبير

وجرجس نسمعه مع الأستاذ صالح عبد الحى في كل إذاعاته

وقتا قصيرا ، دقائق معدودة . وبالرغم من ذلك فانه يبهر آذاننا بساحر شدوه فى التقاسيم ، فيقتحم النغمات بنايه ،ويغزو مختلف المقامات ببنانه ، وينتقل بك على أفنانها ، ولا يلبث أن يخرج من حيث أتى ،وهو بين هذا وذاك يداعب ثقوب الناى بأصابعه الدقيقة فتسمع الطرب والفن فى كرم وفى سخاء ، وهو إذا وصل بعزفه مع الفرقة إلى البشارف والسماعيات والموشحات والادوار فانك تكاد لاتتبين نايه وسط هذه الموسيقى ، فهو لايزامل الآلات فى كل عزفها إنما تراه لايظهر بنايه فى أغلب الوصلات إلا مايختاره من المقامات واللزمات التى يهوى أن يدعمها بوحى هذا الغاب المثقب .

وبعد : فاذا كان هذا ناى جرجس ، وفن جرجس ، فلماذا لانسمعه من المحطة فى فاصل يؤديه وحده بعيدا عن قيود برنامج التخت وليالى التخت ، كما نسمع كانا منفردا وقانونا منفردا ؟ ؟ لاشك أنها فرصة للرجل كى يتنفس فيها أمام الميكروفون فى غير تكلف ويتوفر إلى نايه فيسمعنا ما لايتسنى لنا أن نسمعه منه وسط جلبة التخت وشغله .

حتى « الامتيازات » فى الراديو

ما كان لى أن أتمشى بالحديث إلى ذكر « الامتيازات » ونحن هنا كما سبق أن قلنا مراراً مقيدون فى نقد الموسيقى والأذاعة وما يتصل بهما من شئون ، لولا أن محطة الأذاعة جرتنا إليه جراً .

ولقد ترددنا فى إثارة هذا الموضوع ، بادى الرأى ، حتى إذا فاض الأناء اضطررنا اليه اضطراراً .

نعم « الامتيازات » فى محطة الأذاعة . والامتيازات معمول بها فى كل إذاعة ولسنا والله ننقد قصر وقت إذاعة الأخبار الخارجية باللغة العربية التى لا تستغرق أكثر من دقيقتين ، والسخاء الذى تتحف فيه المستمعين « باللغة الانجليزية » التى تستغرق فى الغالب بين عشر دقائق وخمس عشرة دقيقة ولا ننقد أجور المذيعين وارتفاعها للأجانب وقلتها للوطنيين فليس هذا موضوعنا الآن وإنما الذى نلاحظه أن كثيراً ما تتعدى الأذاعة الأفرنجية على الأذاعة العربية . فتنهب منها الزمان والمكان فتسمع الأذاعة الأفرنجية فى المحطة الكبرى وتسمع الاذاعة العربية من المحطة الصغرى المريضة . كنا نقبل هذا إذا ماحصل مرة فى كل أسبوع أعنى يوم الأحد يوم العطلة عند إخواننا الأجانب . أما ان يتكرر ذلك فى غير أيام الآحاد فهذا مانستنكره من المحطة أشد إستنكار .

إذ قد سمعنا فى مساء الخميس ٧ الجارى البرنامج العربى من المحطة الصغرى التى ضج الجمهور منها بالشكوى وغنى لنا فيها المغنون والموسيقيون على اختلافهم وغير ذلك سمعناه منها على مضض فى « ليلة الجمعة » التى يجب أن يعنى بأحيائها باعتبار أن اليوم الذى يليها يوم العطلة الرسمى الأسبوعى وأن الأقبال على سماع الراديو فى هذه الليلة يزيد على غيرها . لذا كان يجب على المحطة أن تراعى شعور المصريين فلا تكيل للناس بكيلين .

يحي اللبابيدى ويوسف حسنى

شابان فلسطينيان نزحا إلى مصر واشتغلا بمسارحها وصالاتها ، واختلفا إلى إلقاء منولوجاتهما الظريفة هنا وهناك إلى أن أوصلتهما شهرتهما إلى محطة الأذاعة فتعاقدا وأذاعا فنالا استحسان الجمهور نيلا سريعاً يغبطان عليه .

سمعنا يوسف مساء ٦ الجارى فألقى علينا عدة منولوجات لا نتمكن من تفضيل بعضها على بعض فكلها تطلق الأيدى بالتصفيق . إذا كان قد فاتك أن تسمع تلك الأذاعة فأنذا ألخصها اليك ولك أن تحكم على الموضوع والأسلوب والألحان

« ١ » منولوج : هات يالله هات   مافى حد بيقول خد
كل الناس بتقول هات

المعنى رائع فالرجل يشكو كثرة الطلب ونقص الأيراد وما يصاب به أغلب الناس من عدم الموازنة بين الأيراد والمصروف وهو يعدد تنوع الطلبات وكثرة الدائنين وهو نقد اقتصادى له معناه فى كل منزل . وهو مصاغ فى لحن مقام « راست » ملحن بشكل يدعو إلى الثناء لامتزاجه بمعناه قلباً وقالباً .

« ٢ » منولوج « روّق روّق » يهيب فيه اللبابيدى بالناس أن يعملوا ويكدوا ويثابروا ، وفيه دعوة جريئة لترك الهم واعتزال التفكير فيه ، فضلا عما يجب على المرء أن يتخذ عدته لدرء غوائل الزمن . ولحنه من مقام « نهاوند » يغلب فيه الحركة والنشاط .

« ٣ » منولوج « صغرها بتصغر ، قصرها بتقصر ، تخنها بتتخن ، ومشيها بتمشى ، كبرها بتكبر . »

يحمل هذا المنولوج معنى كبيرا يكفى أن تتلمسه فى هذه الكلمات السابقة التى يتكون منها مطلعه فضلا عما يحويه من النصح والأرشاد فى عدم التحدث بسير الناس حيث لابد ألا يهتم المرء إلا بشئونه . كل ذلك تجده فى لحن سهل جميل من مقام راست

« ٤ » منولوج « حط فى الخرج » وهو يدعو فى تؤدة الى أن كثيرا من الأشياء ليس لها قيمة فى الوقت الحاضر لجدير بها أن توضع فى الخرج حقيقة وضرب لذلك أمثلة عديدة أهمها أن يوضع « الزعل » أولا فى « الخرج » ولعله بذلك يعبر عما تدعو اليه إحدى الروايات التمثيلية المشهورة « احزموا همومكم » واللحن من مقام « راست » منسق مع المعنى أروع تنسيق

فهذه المنولوجات الناجحة التى يلقيها يوسف حسنى هى من وضع يحيي اللبابيدى ومن تلحينه ، فالمواضيع عالية فى الاجتماعيات والاقتصاديات والأدب ومما يزيد فى نجاحها القاؤها باللهجة السورية المحبوبة التى تعطى لها لونا خاصا لاتجده فى منولوجاتنا فلهما الشكر ولهما الثناء

حفلة تركية

يعد نكرانا للجميل غمطنا فضل الموسيقى التركية على موسيقانا ، إذ كانت ولا تزال الثروة الفنية الزاخرة بالبشارف والسماعيات ، والمورد العذب الذى يغترف منه كل المشتغلين بالموسيقى الشرقية ، لذلك كان لزاما علينا أن نرحب بالحفلات التركية والأذاعات التركية والموسيقى التركية .

أعدت لنا المحطة فى مساء الخميس ٧ الجارى برنامجا تركيا قصيرا غنت فيه الآنسة نادية أراكسى وصلة من مقام « حجاز » بدأت بتقاسيم قانون من « كبجام جلاليان » كانت كلها طرب وشجو وبشرف « حجاز سالم بك » أدى بنجاح ثم غنت بعد ذلك الآنسة : « صيزلايان قلبى صلاح الدين بك »

ثم قطعة أخرى « بيلمم نه بريوسه نى يسارى عاصم بك انقره قوشمه سى » من مقام حجاز كار

وسمعنا بعد ذلك تقاسيم عود امتازت « بالزخم » القوى والقفلات التركية المشهورة ثم غنت لنا أيضا « بارده كزه رك أيندم ياريك نورس بك »

وكان أن سمعنا بعد ذلك بعض التقاسيم على « الكمان » على نوع من « الهمب » كان جميلا حقا وبالجملة فقد كانت الوصلة ليس فيها ما نأخذه على القائمين بها إلا ارتفاع صوت الآلات على صوت الآنسة وهو كثيرا ما يقع فيه بعض الفرق ، وما عدا ذلك فكل شىء فى الحفلة نال إعجابنا خصوصا صوت الآنسة نادية فقد كان سليما شجيا

ليلة نصف شعبان والراديو

ولماذا لاتقوم محطة الأذاعة بما يدل على أنها شاركت المسلمين فى هذه الليلة المباركة التى يفرق فيها كل أمر حكيم ويبرم ؟

نعم فقد شاءت أن تشترك بنصيب فى إحيائها فأتت بفضيلة الشيخ محمد الصيفى وقت صلاة المغرب يتلو لنا القرآن الكريم بصوته الرخيم

وتمت أن كنا جلوسا لتأدية «الدعاء» وجاء بعده فخر القراء فضيلة الشيخ محمد رفعت يرتل بعض آيات الذكر بعد صلاة العشاء، فهبطت آياته على القلوب والأفئدة وحملها صوته الفريد الممتع فى جو هذه الأدعيات فنالت عند سامعيه كل روعة وجلال. وما انتهى فضيلته من التلاوة حتى قدم لنا المذيع الآنسة «ليلى مراد» حيث قد شاءت القدرة أن يصادف غناؤها هذه الليلة الموسمية المقدسة. فقد غنتنا وصلة من مقام «راست» غنت فيها دور «ياما الفؤاد فى غرامك» من تلحين شيخ الملحنين الاستاذ داود حسنى ثم طقطوقة «حبيت وشفت كتير وقليل» تأليف الاستاذ زكريا. وحقاً فقد حققت الآنسة بهذه الأذاعة ما سبق أن تنبأناه لها من نجاح وتوفيق يشهد بذلك مرونة صوتها وتمكنها من تأدية المقامات والسيطرة على النغات وكذا المجهود المشكور الذى تبذله لأرضاء موسيقيتها وجمهورها والأستاذ والدها.

اعاد الله هذا العام على الأمة المحمدية بالخير العميم

كشك الموسيقى

رحم الله كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية، ورحم الله الهيئات التى كانت تحج إليه، وتجتمع عنده، لتنظيم صفوفها وتهيئة شئونها، ورحم الله زمانا كان فيه كشك الموسيقى، مكان الاجتماعات، ومصدر الاحتجاجات، ومطلب الحقوق والواجبات، ومجمع الراسبين فى فى الدرجات، المنادين بضرورة عقد الملاحق وإعادة الامتحانات.

تاقت نفسى لزيارة كشك الموسيقى هذا فى يوم تعزف فيه الموسيقى لأشهد ما يجرى هناك عن كثب. فتوجهت بعد ظهر يوم الجمعة الماضى إلى حديقة الأزبكية حيث كانت تعزف موسيقى مدرسة البوليس برنامجاً حافلا، وصحبت اليها نجلى الذى ملّ معى الاستماع إلى الراديو فذهبنا إلى هناك وما أن قربنا من الحديقة حتى كدنا نجزم ألاّ موسيقى هناك لعدم ثبوت أى دليل على ذلك. فالحديقة خاوية لا أثر للناس فيها فقلت لصغيرى أخشى أن أكون قد كذبت عليك إذ يظهر أن الموسيقى غائبة، وان الحديقة اليوم لا تستقبل أحداً من هواتها. كنا قد وصلنا تجاه أحد أبوابها فسألنا أحد الحراس عن الموسيقى فقيل لنا إنها موجودة. دخلنا وجلنا فى ممراتها ولم نصادف فيها أحدا إلى أن وصلنا إلى «كشك الموسيقى». وهناك وجدت الموسيقى تبدأ العزف وقد انتشر حولها بعض الخدم والأطفال. هالنى ما رأيت من قلة النظارة والمستمعين قلة تدعو إلى التساؤل والحيرة، ولكنى لم ألبث أن زعمت أن هذه الظاهرة علتها أن الوقت مبكر، ولا بد أن يشتد الزحام بعد ساعة. مرت الساعة وزادت. والموسيقى تعزف والأطفال فرحون يرقصون هنا وهناك ولكن العدد لم يزد والجمع لم يكتمل.

فأين رواد الحديقة عصر الجمعة الذين كانت تزدحم بهم؟ وأين طوائف الطلاب الذين كانت تعج بهم؟ وأين طلائع العائلات التى كانت تنتشر فيها؟ وأين فئات الموظفين الذين كانوا يتسابقون وأصدقاءهم إليها؟؟ وأين وأين؟ إذا كان «الراديو» قد أشبعهم سماعا وعزفا، وملأ وقت فراغهم فلزموا البيوت أو المشارب واعتزلوا الحدائق بموسيقاها الجميلة وطبيعتها الخلابة - فيجب ألا ينفضوا عن الحدائق واجتلاء محاسنها وسماع موسيقاها التى تتجاوب أصداؤها بين الغصون والأفنان حيث الطبيعة زاهرة، فلا نعود نرى هذه الحديقة بمظهرها القاتم الكئيب. وما يقال عن حديقة الأزبكية يقال عن حديقة الحيوان وحديقة الأسماك وماشاكلها.

ايها الناس لا تحرموا أنفسكم وأولادكم من ارتياد الحدائق العامة وسماع موسيقاها وإلا فوتم عليكم وعليهم واجبا من أقدس الواجبات

تلاميذ المعهد

يحدو بى إلى التحدث عن تلاميذ المعهد مافكرت فيه وأنا جالس إلى مكتبى الليلة فقد عرضت أسماء المطربين والمطربات الذين يذيعون فى محطات الأذاعة المصرية فاذا بى أجد أغلب هؤلاء ممن درسوا فى المعهد ونالوا فيه ثقافتهم أو تلمذوا على أساتذته. وسواء أكان هذا أم ذاك فان المعهد ليغتبط إذ يعمل لأخراج فئة من الناس يحملون لواء الفن على ضوء العلم والعرفان ويسعى جهده لأعدادهم إعداداً خاصا يجعل لنا من كواهلهم رواسى فنية للأجيال القادمة. وأحسب أن أبناء المعهد جد عالمين أنه مهما يبلغ اتصالهم بالمعهد أو بأساتذته فان «الناقد الفنى» لا يرحم منهم أحدا إن أخطأ أو حاد، ولا يغفل محسنا نجح أو أجاد

السبت ١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : نجيب رزق الله وفرقته
الآنسة حياة محمد

الأحد ١٧ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر
مساء : الشيخ على الحارث

الأثنين ١٨ منه

صباحا : فاضل شوا
مساء : السيده نادره
ابراهيم حموده

الثلاثاء ١٩ منه

مساء : رياض السنباطى

الأربعاء ٢٠ منه

صباحا : رباعى العقاد
مساء : فاضل شوا
صالح عبد الحى
منولوجات فكاهية ـ يحي اللبايدى ويوسف حسنى

الخميس ٢١ منه

صباحا : فاضل شوا
مساء : عبد الغنى السيد
الآنسة ناديا أراكسى «أغانى تركية»

الجمعة ٢٢ منه

صباحا : حسن درويش بيانو منفرد
ظهراً : أوركستر الشجاعى
مساء : حسن الملوانى

السبت ٢٣ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٤ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس
مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢٥ منه

صباحا : كمان منفرد . فاضل شوا
مساء : الآنسة ليلى مراد

الثلاثاء ٢٦ منه

صباحا : سامى شوا «كمان»
مساء : الآنسة سعاد زكى
رياض السنباطى «عود منفرد»

الاربعاء ٢٧ منه

صباحا : رباعى العقاد
مساء : صالح عبد الحى
منولوجات فكاهية . يحي اللبايدى ويوسف حسنى

الخميس ٢٨ منه

صباحا : كورس الكحلاوى
مساء : الآنسة خيرية يوسف
مساء : محمد بدوى ومحمد الصبان «فرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ٢٩ منه

ظهرا : أوركستر الشجاعى
مساء : السيدة آمال
ابراهيم عثمان

السبت ٣٠ منه

مساء : حسن سلامة
حياة محمد



موزار

MOZART

١٣

طال انتظار الفنان لقبول المطران استقالته ، فلما انقضى الأسبوع ، حار فى تفسير هذا الأبطاء ، وتعليل أسبابه . ثم هو لم يقترب طوال تلك المدة من قصر المطران ، بل تهيأت له الفرصة لتلبية الدعوات التى وصلتـه ، فزار مرتين السيد روزنبرج مدير التياترو الألمـانى ، وأسمعه قطعتـه الأوبرا « ايدومينو » وهى أوبرا إيطالية لحنها موزار ، ومثلت بمونيخ فنالت حظاً من الأعجاب والاستحسان معدوم النظير ، ولقد أغدق عليـه المدير المدح والثناء ، وشمله بالولاء والاحترام . هذا المدير صديق حميم للقيصر ، إذن أفلا تدل هاتان المقابلتان على ما ينتظر موزار من المستقبل المزدهر ؟ ما من شك فى أن المدير كان يبلغ جلالته أخبار كل مقابلة . ومن أهم الظواهر فى ذلك الوقت أن ظهر بغتة صديقان من خاصة أصدقاء القيصر ، واهتما اهتماما شديداً بفن موزار ، أليس ذلك مبعثاً للتفاؤل .

وظاهرة أخرى أدعى إلى البشر والارتياح ، تلك أن فانسوتين مدير مكتبة البلاط الفيناوى دعا موزار لزيارته ، على غير سابق معرفة ، فلما لقيه أكرمه ووعده أن يبذل جهده فى خدمته ومساعدته ، وهـذا يوسف سونتفلز ، صـديق القيصر وأمينه المخلص ، يتلقى موزار بأبلغ تحية وأكرم إجلال ، فهل كان ذلك كله مصادفة وعفوا ؟

كان موزار لا يزال يحمـل فى جيبه بطاقة سونتفلز ، كبير أمناء القصر . وطالما كان يخرجها ليقرأ ما عليها من الألقـاب التى يتمتع بها الرجـل فى خدمة مولاه ، فخطر له أنه لا بد من أن يرسل لوالده تلك البطاقة فى سالسبورج ليعلم الوالد أن ابنه ليس مستهترا عربيـدا يهوى البطالة ويقتـل وقته فى أحضان الفتيـات ، بل يقضى سـاعاته مع أكابر رجال الدولة فى أنبل المجتمعات ، لعل والده يقطع عنه سـيل الانتقاد الذى يغمره به يوما بعد يوم .

فى ضحى أحد الأيام الأخـيرة من الشهر تلقى موزار كتابا من السيد إركو يدعوه فيه لمقابلته فى تمام الساعة الثانية عشرة للتحدث إليه فى أحد الشئون ، فلما فض الرسـالة ووقف عليها قال للرسول

ـ وأخيراً وصلت .. لقد انقضى زمن طويل ، قل لسيدك إنى سأكون عنده فى الوقت المحدد .

انصرف الرسول فأسرع موزار إلى كونستانس ودخل عليها المطبخ فتلقته باسمة مستبشرة وقالت :

ـ أخيرا ستصبح حرا . وافرحا . وافرحا

ـ استقبلى الفرح هوناً ما ، لا يزال الأمر مُعَلَّقا . . . ماذا تصنعين ؟

ـ أجهز غداءك ، فصَفِّ الطماطم فى المصفاة

ـ لا بأس ، هات .

ـ خذ أولا الفوطة والبسها فانى لا أطيق أن توسخ هذا الفراك ، الجميل

ـ سأخلع هذا الفراك عاجلا ، يا عزيزتى

***

وما أن اقترب الظهر حتى أسرع موزار إلى أركو ، فاستقبله باللطف كل اللطف ، والرقة غاية الرقة ، ورجاه فى أدب واحتشام أن يجلس ثم قال له :

ـ موزار ! كيف حالك يا صاحبى ؟ أرجو قبل كل شىء أن يتسع صدرك للحديث فلا تجعل للهياج إلى نفسك سبيلا

ـ أنا هادىء يا سيدى ما دامت المسألة ستنتهى بسلام . . ذلك كل أملى وفيه كل سرورى .

أخرج أركو من جيبه الاستقالة وقدمها إلى موزار مشفوعة بمصاريف الانتقال

ـ ما هذا ؟ إذا كان كل شىء قد انتهى ، فما معنى هذه النقود ؟

ـ يا عزيزى موزار ، يؤلمنى أن أتدخل فى هذه المسألة ، قابل أنجل باور وناوله هذه الأشياء فاذا انتهى الأمر فانى سأسترد النقود .

ملك الذعر موزار فتخلج بصره فى السيد أركو ثم صاح ، فى حنق وغيظ

ـ أية فعلة أتيت ؟ ألم تقدم الاستقالة إلى المطران ؟

ـ كلا .

ـ لماذا ؟

ـ لأن فى صيغتها لونا من الكبرياء كان يجب أن تتحاشاه ، لو أنى رفعت استقالتك على أسلوبها لطردنى المطران ، فاذا أبيت أن تغير أسلوبها فسلمها إلى أنجل باور لأنه أقل حساسية منى

ـ أيها السيد ! هذه الاستقالة يجب أن تجرى مجراها الطبيعى

ـ طبعا ، ولا ريب ، ما دمت مصمما على ترك الخدمة

ـ يجب أن يجرى الأمر وفاق المتبع ، فما أريد منة ولا إحسانا ، ولا أبغى تفضلا من أنجل باور . سأغير صيغة الاستقالة وأنظر ما يكون بعدها

همّ موزار أن يخرج فاستوقفه أركو واستحلفه أن يستقيل من الاستقالة ، ويعجل بالسفر إلى سالسبورج ، فقال موزار :

ـ وما يفيد ذلك اليوم إذا كان لا بد أن أستقيل بعد أيام ؟ إن المرتب الذى أتقاضاه لا ينهض بقدرى ولا خدمتى

ـ كيف ؟

ـ أجل ، لا أستطيع أن أعيش هادىء البال مطمئنا ، ما لم أتقاضى مرتبا يكفل راحتى ويصون حيائى ، ويستوفى مطالب الحياة فأتفرغ إلى فنى والابتكار فيه ، فاذا أقنعنى المطران بهذا المرتب فانى على استعداد أن أسافر اليوم

ـ موزار ، يا حبيبى ، ثق أننا لا نستطيع أن نفرط فيك . وأعتقد أن المطران يرحب بالتحدث إليه فى هذا الموضوع ، واعلم يا صديقى ـ همسا فيما بيننا ـ أن المطران يقدرك قدرك ، ويعتمد على نبوغك فى فنك ، وإن كان يتظاهر بغير ذلك

ـ سبحان الله ! لعل آية اعتماده علىّ جهده فى تشويه سمعتى وخفض ذكرى ، ولكن كن على يقين أنه إنما يسىء إلى نفسه فأن نبلاء فينا ، على بكرة أبيهم ، يمقتونه ، ويعدونه قسيسا يهتلك بين الكبرياء والغرور

ـ أنت قاس فى حكمك ، يا موزار ، شديد الوطأة على . .

ـ ثق ، يا سيدى ، أن هذا الرجل لا يستحق أن تفكر فيه

ـ دع هذا ، يا صديقى ، واستمع إلىّ . . إن والدك كتب إلىّ يشتكى منك

ـ لا بأس ، ثم ماذا ؟

ـ صدقنى يا موزار . أن القوم هنا يغررون بك ، فهم يخصونك ، بادىء الرأى ، بالثناء والتبجيل ، ثم لا يلبثون أن يقتضوك شيئا جديدا

ـ وهذا هو الذى أسعى إليه ، أطلب قوما يقتضونى كل يوم فنا جديدا . هنا مثار العبقرية ومَجْلَى النبوغ ، على أنى أريحك أيضا من هذا الخاطر ، فلن أديم الأقامة فى فينا ، وأعرف كيف أتنقل بمجهودى . . . إننى يا سيدى رجل إذا أحسنتم معاملته كان خير رجل فى الوجود

ـ لهذا يعُدُّك المطران مغرورا

ـ للمطران ظنه وتخمينه ، أما أنا فلا أحتمل بعد اليوم مهانة ولا تحقيراً

ـ ولكن أما رأيت أن واجبى يقتضينى أحيانا أن أتغاضى عن كلمات خبيثة وعبارات قاسية ؟

ـ بلىَ رأيت ، ولكنك تعلم علة تحملك السوء والأذى ، وأنا أعلم سبب عدم احتمالى . .

ثم هز أكتافه وخرج دون أن يلتفت إلى محدثه ، فتملكه الغضب وكادت تلتهب عيناه شرراً وقال :

ـ أيها الولد الوقح ، سأؤدبك إذا التقيت بك مرة أخرى

ولقد قصد إلى حجرة المطران يضع بين يديه مدار الحديث ويفصل الموقف . ولقد تذرع السيد أركو بالنظم والتقاليد المقررة فى السراى لِيَنْمُطِلَ موزار ويحول بينه وبين ترك الخدمة فلم يفلح لأن تصلب موزار أفسد عليه كل تدبيروعاولة ، وإذن فلا بد من المطاولة ورفض تقديم الاستقالة للمطران بمعاذير مرتجلة ، ظاهرها حق وباطنها تلفيق

ظلت هذه الحال إلى شهر يونيه ، غيّر فيها موزار صيغة استقالته ثلاث مرات ، وحاول مقابلة المطران خمس مرات فأخفق ، وما لبث أن ذاع فى المدينة أن المطران قرر العودة إلى سالسبورج ، وهذا الخبر أكده كلينماير إلى موزار

فى صباح يوم بديع من أيام يونيه برح موزار منزله ، وما كاد يخطو عتبة الباب حتى واجه كلينماير الذى بادره بالتحية والقول :

ـ سلام الله يا موزار ، كنت قادما اليك ، ولقد أرحتنى ، على الأقل ، من ارتقاء السلالم

ـ أسعد الله صباح سيدى البارون ، ماذا جدّ حتى يتكلف السيد هذه المشقة ؟

ـ سنسافر غدا ، نحن جميعا ، فهل سترافقنا فى هذا السفر ؟

ـ كلا ، ولو أعطيت ملك الدنيا ، هنا سأقيم ، وهنا أحيا وهنا أموت . . ولكن ماذا طرأ حتى تقرر السفر بغتة ؟

ـ الله وحده يعلم ، لقد أصاب الرجلَ مَسٌّ ، ولعلك أعرف به منى

ـ أعرفه جيداً ، ولكن ماذا تم فى مسألتى ؟

ـ موزار ، لا تلمنى ، إن مسألتك لا تزال معلقة . . . لم تنته

ـ لم تنته ؟ وَنى . وَنى ! !

ـ إنما جئت لأودعك شخصياً فأنت عزيز علىّ ، وربما جاء إليك أركو

ـ لماذا ؟ ليرد إلىّ الاستقالة ، على ما أظن ؟

ـ هاهى ذى استقالتك ، خذها

فصاح موزار مغضباً ورمى بالورقة إلى الأرض وقال :

ـ يا سيدى البارون . أى شىء يوصف به هذا العمل ؟ أطلب الاستقالة من زمن بعيد فلا يفصل فيها ، ثم ترد إلىّ فى يوم السفر بالذات ؟ أللاستهتار معنى أقسى وأشد من هذا ؟

ـ أحسبهم ، يا موزار ، يمثلون دوراً خفياً يغيب عنى تفصيله لأنهم لا يطلعوننى على أعمالهم جميعاً

ـ أنا على يقين من ذلك يا سيدى البارون ، فأنت رجل شريف كل الشرف

ـ وكرجل شريف ، يا موزار ، أهنئك على موقفك وثباتك ورجولتك وحديد عزمك على البقاء هنا ، وأتمنى لك السعادة كل السعادة فى حياتك المقبلة وأيامك المزهرة وثق بانى كنت ولا أزال وسأظل وفيًا لك مخلصاً أميناً

ـ لك شكرى تنطق به مشاعرى وحواسى ياسيدى البارون ، ولكن أرشدنى بحكمتك ماذا أصنع إذا سافر المطران ولم أنل منه رداً ؟

ـ أكتب طلبا جديداً يتضمن محاولتك منذ أربعة أسابيع أن يفصل فى استقالتك فيماطلونك بدون سبب وجيه ، وناول هذا الطلب الجديد المطران يداً بيد

ـ من لى بذلك ؟ ثم إنه يطردنى

ـ وما يضيرك طردك ؟ إنه إن فعل هذا تكون قد حصلت على الاستقالة وهو ما تسعى إليه

ـ لكنى أريد موافقة كتابية ، يا سيدى البارون

ـ قد يوافق كتابياً ما دامت الأسباب معقولة ، غير أنى أنصح إليك بالأسراع فان الوقت ضيق وليس فيه متسع

ـ أعمل بارشادك مرتاحاً ، يا سيدى البارون

ثم تعانق الرجلان وقبّلا بعضهما بعضا ، وعاد موزار إلى بيته فكتب استقالته من جديد ، وقرأها على كونستانس وقال :

ـ ماذا ترين فيها يا عزيزتى ، أهى أيضاً شديدة اللهجة ؟

ـ كلا ، لا تطلب الاستقالات فى رقاع من الحرير

فرح موزار وأسرع إلى شارع سنجرحيث اعتزم أن يقابل المطران فى حجرته التى لا يدخلها شيء من رحمة الله ، وهناك قابله ، فى البهو ، السيد أركو الذى بادره القول فى لطف ومودة مصطنعة :

ـ كنت على يقين ، يا سيد موزار ، من تشريفك ولو مرة قبل سفرنا

ـ لقد صدق يقينك ، وها أنذا أود أن أقدم استقالتى نهائياً

ـ أصحيح أنك مصمم على ترك الخدمة ؟

ـ كل التصميم . وليس لأحد أن يحول بينى وبين رغبتى

ـ المطران لا يريد أن يقيلك

ـ يجب أن يقبل استقالتى . سأقتحم الباب عليه

ـ ليس فى قدرتى أن أتحمل مسئولية ذلك . فلا أسمح لأحد أن يضايقه بدون علم سابق

ـ إذن أبلغه أننى أطلب المقابلة وقل له إننى أصر عليها

ـ أمر المطران ألا يقابل أحداً قبل السفر ، ولا أستطيع ، من أجلك أن أخالف الأمر

ـ هذا آخر يوم أيها السيد ومحال أن أنتظر أكثر من ذلك ولا بد من حصولى على موافقة المطران على الاستقالة قبل رحيله

ـ لن تحصل عليها

ـ من الذى يمنعنى ذلك ؟

ـ أنا . .

ـ أنت ؟ وما شأنك أنت إذا أردت أنا أن أستقيل ؟ أفسح الطريق من فضلك

ـ موزار ، أقصر ، واحبس لسانك فقد تحملتك كثيراً

ـ ما أطيب قلبك أيها السيد النبيل . . ! !

ـ أنا مشفق على عائلتك التى ستجلب عليها الشقاء بحماقتك

ـ علم الله ما هذه بغيتك ، أيها السيد الرحيم ! إن أمر أسرتى عالق بى ولا شأن لك فيه

وغضب السيد أركو حتى خرج عما ينبغى لمثله من الحلم والوقار ، وقال :

ـ ألا تخجل من وقاحتك ؟ يجب أن تحافظ على الاحترام

المفروض ؛ وأن تعرف للناس مكانتهم ، من أنت ، وما مكانتك ؟

ـ أنا موزار ، يا سيدى ، وأنت السيد أركو ، ولك وحدك أن تتبين الفرق بين الرجلين

ـ يالله ! ولد سافل

ـ ولد ! أتقول ولد ؟ أيها السيد . لا لوم عليك فانك خادم أمين تعلمت من سيدك السفاهة وسوء الأدب ، حسبنا هذا ، واعلم انه لا بد من مقابلة سيدك ولو اقتحمت عليه معقله

ثم تركه موزار واتخذ طريقه إلى غرفة المطران ، فنهض أركو ولحق به ، وأمسكه من ياقة سترته وقال :

ـ إلى أين ؟

ـ دعنى . . . إلى المطران ، إلهك وإله أمثالك العجزة المتواكلين

ـ مستحيل أن تقدم استقالتك ، أفاهم أنت ؟

ـ أنا حر فيما أفعل . ولا بد أن أنال طلبتى

هنالك جذبه أركو إلى الباب الموصل للخارج ورفس موزار بقدمه فألقاه على الأرض وأغلق الباب وهو يصخب :

ـ هذه استقالتك أيها الولد الوقح المنبوذ

نهض موزار من سقطته وهمّ أن يرد للرجل رفسته ، ولكن الباب كان قد أغلق واحتاط به بعض الخدم فحالوا بينه وبين بلوغ غرضه . وهنالك صاح وهو كالمحموم يتخبط من الحمى :

ـ سأرد إليك رفستك ، أيها الكلب القذر ، ولو كنت فى برج مشيّد

وأسرع إلى بيته وارتمى فى فراشه ينتحب ويذرف الدموع عويلا . . . لم تسأله كونستانس خبره ، فان حالته أفصحت عما هو فيه ، وقد علمت أن شيئاً هائلا لم يكن فى الحسبان قد وقع وأصابه أذاه ، فأسرعت وأسعفته بشراب التمر هندى ليقوى القلب ، وجلست إلى جانبه تدلك يده حتى هدأت أعصابه وانتظمت أنفاسه وغلبه النوم فنام ، ولما اطمأنت من انتظام دقات القلب والتنفس تركته هادئا وقامت حتى لا يزعجه فى نومه قلقٌ أو اضطراب . تركته وقلبها يكاد ينفطر ، فلما أقبل الظهر ، حاولت أن توقظه ، فى لطف ولين ، قبل أن تعود بقية أفراد الاسرة ، فاقتربت من سريره وهو نائم يبتسم فى أحلامه ، فانتجت فى نفسها تقول :

ـ مسكين ، يا موزار ، ما أطيب قلبك ، وأرق عواطفك ، خُلقٌ كالزهر منتشر الأريج فائح العبير

ثم انحنت عليه فى حنان حتى لمست شفتاها شفتيه، فاستيقظ من حَرِّ أنفاسها وضمها إلى صدره ، وهى تحاول التخلص ، ويقول :

ـ كلا يا كونستانس ، لا تبعدى ، فأنت كل ما أملك من نعيم الدنيا

ـ موزار ! أرجوك . . .

ـ كونستانس ، أنت التى تفضلت فمنحتينى القبلة الأولى ، فيجب أن أبادلك الاعتراف بالجميل

***

لم يكن من طبع موزار أن يميل إلى الشغب والمشاحنة والنضال ، فقد خلق طيب القلب مَرِحا متساهلا ينسى الأساءة ولا يحقد على مسيئه . وكان حَيِيًّا يذيبه الخجل ، ولولا ما لقيه من المعاضدة والتشجيع فى فينا لظل حياته أسيراً للمطران يرفل فى أغلاله وقيوده

تفتحت عينا موزار ، بعد إكبار نبلاء فينا له ، فلمس الحرية وصمد للمطران يذيقه الغصة فى تعنت وصلف ، ذلك أن النبلاء رفعوه إلى مصافهم ، فأيقن أنه يستطيع أن يلجأ إلى فنه وحده فيعيش سعيدا مرموقا

ولقد امتلأت نفس موزار بعظمة الفن ، وأدرك أن أركو لم يكن إلا خادما وضيع النفس دنىء الشنشنة يكسوه ثوب نبيل يشف عما تحته من الحقارة والدنس . . هذا الأركو رفسه ، فكان كالبهائم أوأخسّ خلقا ، وإذن فلا بد أن يعرف نبلاء فينا إلى أية هوة من الحضيض ينحدر بلاط سالسبورج ،

فأنهى الخبر إلى النبيلة تون فوعدته أن تطلع القيصر على ما أصابه وهو بطبعه يكره المطران ولا يطيق ذكره. ولقد واست النبيلة تون موزار حتى سحرته بعذوبة ألفاظها، وسلسبيل حديثها. ونصحت له ألا يدع للغيظ سبيلا الى نفسه الطاهرة وسيأتى يوم ينتقم فيه من المطران وخادمه بوسائل أشرف وأشد وأنكى من رفسة القدم. طهارة القلب هى أشرف ما يقرب الأنسان من النبل، أما القسوة والغلاظة الوحشية فمن مميزات الحقراء الأرذال

ما أشرقت شمس اليوم الثانى حتى كانت رفسة الرجل شائعة فى فينا، تلوكها الألسن بالنقد المر على المطران ورئيس تشريفات بلاطه، وتصايح الناس بمقت المطران حتى أرغم على السفر دون أن يودع أحدا. ولقد شيعته أكبر صحف ذلك العهد «فينر ديار يوم» بسوط من العذاب والمرارة، فلم يصل إلى سالسبورج إلا وقد ذاع فيها أمره، واشتهرت همجيته ووحشيته، وذاع ذلك فى جميع أنحاء الدنيا

ولقد خشى المطران، إن هو أصاب والد موزار بسوء، أن ينتقم له القيصر ويشتد عليه، وهذا أخوف ما يخافه، فلا يود أن يشتبك مع القيصر فى خلاف تكون الغلبة فيه محققة للقيصر لذلك ظل ينسب الخطأ لرئيس تشريفاته أركو، ويرجع عليه بالملام والتأنيب ليضلل القيصر، وقد كان فى ذلك واهما، فان القيصر يعلم الحقيقة فلا سبيل إلى تضليله

كان هم موزار، بعد أن رحل المطران ورجاله الأراذل، أن يكتب لوالده، وأن يصارحه الحق ويضع بين يديه نصابه ويتبين بعد ذلك رأيه. فكتب:

«والدى، يا أعز الآباء وأبرهم بولدك

كنت طمأنت نفسى أن أعيش إلى جانبك مهما ضؤل المرتب الذى أتقاضاه، ولكن ما لاقيته من المهانة والازدراء وعدم التقدير والاحتقار، كل اؤلئك بغضنى فى عيشة الخنوع والمذلة.. أحييت حفلة للمطران نالت إعجاب الناس جميعاً، نبيلهم وحقيرهم كبيرهم وصغيرهم، فكنت أؤمل، على الأقل، أن يجاملنى بكلمة شكر أو إعجاب، بعد أن تناقل الناس الحديث عنها بالثناء والتمجيد، أو يكفينى شره. ولكنه جازانى شر الجزاء، فكال لى التأنيب والتوبيخ، كأنما كان يخاطب كافراً من أبناء الأزقة والدروب، وصاح فى وجهى «أغرب عنى أيها القذر، سأجد كثيرا غيرك يخلصون فى خدمتى». أهاننى المطران مرتين، ولكنى لم أجعل لهاتين الأهانتين تأثيرا فى عملى، بل ضاعفت جهدى، وزدت فى نشاطى، فلم يزده ذلك إلا غلاظة وعسفاً، وأهاننى للمرة الثالثة، فيئست ورفعت اليه استقالتى، فحال دون إبلاغها إليه أركو رئيس تشريفاته، ذلك الرجل الوضيع الذى لم يتعفف أن يرفسنى بقدمه، وسأنتهز الفرصة لأرد الأهانة لصاحبها

والمعنى الظاهر من هذا كله أن البلاط السالسبورجى فى غنى عنى وعن خدمتى، وثق يا والدى أننى لم أرتكب إثما، أو أقترف عملا يتألم له ضميرى، أو توبخنى عليه نفسى، ولذلك فأنا سعيد لأن أتحمل مسئولية عملى
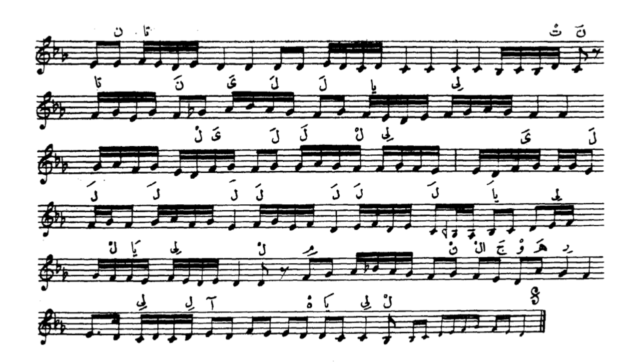
إنك، يا أبى، أحسنت إلىّ جد الأحسان، فقد هذبت نفسى، ونميت عقلى، وغذيت مداركى، ورعيت مواهبى، فجعلتنى إنسانا يسبح بحمدك ما عاش. أقبل يديك وأعانق شقيقتى، وأقف نفسى على خدمتكما، وأفنى فى حبكما، وأظل دائما ولدك المطيع»

فولفجانج أماديوس موزار

***

اهتم نبلاء فينا، وفى مقدمتهم النبيلة تون بمواساة موزار، وإدخال السرور على نفسه، ومعاونته فى نسيان ما أصابه من عنت بلاط سالسبورج حتى نسى أو كاد، لولا رسائل أبيه إليه وكلها لا تشف عن ثقة بما يرويه الولد لأبيه من الحوادث، فكان يتوجع لذلك ولا يعرف له سببا، غير أنه كان على يقين من أن هناك رجلا يراسل أباه ويموه عليه الحقائق، وقد اتجه ظنه إلى جلافسكى، أحد أصدقاء صباه، ذلك بأنه ما قابله مرة إلا ابتعد عنه

«يتبع»



موشح نرى العقد

نرى العقد فى ثغره محكما	يرينا الصحاح من الجوهر
وتكملة الحسن إيضاحها	رويناه من وجهه الأزهر
ومنثور دمعى غدا أحمرا	على آس عارضه الأخضر
وبعت رشادى بغى الهوى	لأجلك يا طلعة المشترى

نزّ العقد

موشح يستنكار ضربه ستة عشر

توقيع الأستاذ الشيخ درويش الحريري

دم ضربة الستة عشر

$\frac{32}{4}$

unique est le saint esprit,
et le louent tous les peuples
Car sa miséricorde est puissante
sur nous
et sa justice, à Dieu
Il sera à jamais,
à jamais, Dieu
dans les cieux à jamais
et à jamais et toujours. Amen

5.

A. a) [Chant des garçons.]
Hoyé (4 fois.)
La croix, la croix, ô,
puisse-t-il bien apparaître, hoyé,

Saint Jean, hoyé,
puisse-t-il bien revenir, hoyé.
Courage, frères, hoyé —
invitons-nous à manger et à
boire, hoyé
Courage, grandes personnes,
hoyé
mangeant le mil blanc, hoyé.
Courage, enfants, hoyé,
les fèves pointent, hoyé
Courage, bergers, hoyé,
les fèves cossent, hoyé
Hoyé, hoysasa.
b) [Chant des filles.]
Saint Jean.
à jamais roi,
Jean arrive,
il éclaire la place de l'assemblée.
Froufrou, dites froufrou,
mon froufrou froufrou,
Faisons frout, faisons houp,
ô filles, faisons frout.
[Chant de l'épiphanie.]
Celle qui est descendue, la
manne, celle qui est descendue
à Jérusalem, qui est desendue
du ciel il est descendu
d'une Vierge il est né,
ce qu'il a pu il a été.
R. [Rogation.]
Je demanderai, je prierai,
à ma mère je demanderai.
Je demanderai moi-même, je
prierai moi-même,
à ma mère je demanderai moi-même.
Dans la cruche, dans la cruche
si elle apporte de l'hydromel,
moi. âh, de l'eau je dirais.
Dans le pot, dans le pot si
elle apporte de l'hydromel
moi, âh, de l'eau je dirais.
Marie, Marie Marie,
Marie qui éclaire l'obscurité.

sion au tam-tam. Relative aux constructions de Lalibéla en Abyssinie.

4.

No 554 Fragment de la liturgie de la messe en gheez. Morceau de récitation vocale entièrement en broderies et en ornements. Le début seul est déclamé à très haute voix ; la seconde partie va s'alanguissant pour se terminer pp. (Chanté par Agagnahou Engeda.)

5.

Nos 294 et 295 Le chanteur des qeniés, Abba Jérome, a enregistré deux chants populaires de style profane, généralement exécutés par des voix de femmes et d'enfants. Ils sont l'un et l'autre en langue Tigrigna. Le permier (A), pour célébrer le Jour de l'an, l'extrêmement joyeux et alerte, avec une seconde partie pour l'Epiphanie d'où sont bannies les onomatopées du dèbut (hoyé hoyé hoyé puis à la fin de A — hoysasa, hoysasa).

Le second chant (B) est une invocation pour obtenir la pluie et se termine comme nous l'avons remarqué plus haut à la manière de nombreux chants arabes, par ce hululement particulier des chants de joie.

Traductions

Par MARCEL COHEN

1.

a) Père du monde, pour nous tu as préparé dans ta maison l'agape
dans la mesure où tu es riche, toi, sans défaut ni interruption, et par la venue du fils plein de beauté et de grâce
nous avons participé avec ton fils et sommes devenus une seule chair.

b) [Sorte de plaisanterie sur la doctrine : c'est la trahison de Judas qui déclenche finalement réalisation de la mission rédemptrice.]
Adam et Eve n'ont enfants personne comme Judas leur fils
lorsqu'il a livré un agneau en leur faveur
car par Judas est revenu leur héritage qui était dans la main de l'Autre
hallélouya (ter)
cependant que nous disons : nous ne serons pas privés du mariage du fils de la Vierge
(bien!)
„O Seigneur, que sont nombreux ceux qui me tourmetent." [Fragment d'hymne ou psaume du rituel]
A, Un rabbi a adoré à minuit le Rabbi.
Est-ce qu'un doigt n'est pas plus grand qu'un autre doig?
Un Rabbi a adoré à minuit le Rabbi.
Jeu sur les deux sens de Rabbi rabbin et le Seigneur]
B. Elle lui a dit. la femme, lit de paralytique décrépit :
„Paralytique mon fils, comme je t'ai porté, porté-moi!
Elle lui a dit. la femme, lit de paralytique décrépit
La femme vieillie est soutenue par le fils qu'elle a porté ; le paralytique guéri emporte le lit sur lequel il était porté,]
A la fin de chaque partie (A et B) trois mots parlés (da rituel?): "des gens du peuple dépourvus de justice"; puis après A:" qu'on le récite".

3.

[Qenié du type *wazième* exécution à la manière solennelle et compliquée dite *Sefas*; Sujet demi-profane : éloge des célèbres églises monolithes de Lalibéla en Abyssinie, comparées au temple de Salomon.]
Salomon Lalibéla de la foi, de Rachel, qui êtes nés dans la grâce,
les prêtres sous tes pieds à Noël se sont prosternés.
et la construction de ton sanctuaire, que la regarde une créature du seigneur
en haut, en haut, tandis qu'il renverse la tête
en regardant s'est brisée sa nuque.

4.

Unique le père saint,
unique le fils saint,

aussi au 6e siècle. Une autre tradition placerait son introduction vers le 16e s., mais sa forme primitive tendrait, à notre avis, à indiquer une origine bien plus lointaine. Les signes rapportés par VILLOTEAU lors de l'Expédition d'Egypte et interprétés dans son livre, de manière assez peu précise, sont du même ordre que ceux de la notation byzantine, c'est à dire des signes diastématiques.

Quelques remarques sur les disques enregistrés à l'Institut de Phonétique

---

D'une façon générale on peut dire que les 3 modes employés (gheez, araray, ezel) correspondent plutôt à notre notion du ton, en grégorien, par exemple, qu'à une notion de mode comportant un caractère rythmique ou mélodique particulier. Certains chants sont très libres et ornés comme je l'ai remarqué plus haut ; certains autres sont très rythmiques et scandés de percussion. Presque aucun, même parmi les ornés, ne suggère le caractère des mélopées arabes ; les intervalles plus petits que le demi-ton (notes d'ornement, assez exceptionnelles d'ailleurs) sont indiqués dans notre notation spéciale :

♯ ♯ ♯ 1/2 dièze, dièze, 3/4 dièze
♭ ♭ ♭ 1/2 bémol, bémol, 3/4 bémol

La percussion dans l'église même, se fait avec des sistres tout à fait analogues à ceux de l'ancienne Egypte et des tambours. Les rites, les usages et fêtes sont une superposition des traditions juives et des rites chrétiens (par exemple la coutume de circoncire et de baptiser les enfants).

Nous donnons ici à titre d'exemple, quelques transcriptions de disques enregistrés à l'Institut de Phonétique de la Sorbonne. Nous leur gardons leur numéro de classement.

1.

No 293 Hymnes éthiopiens 12 et 13 — Ton ezel — (mode qui semble convenir aux offices des fêtes graves de l'année). Ce chant donne l'impression du 8e ton grégorien avec finale sol. Le qenié kebr yesti comporte deux parties où la seconde (b) joue le rôle d'une sorte de variante de la première (a). Dans les deux, toutefois les passages largement ornés de fioritures alternent avec une sorte de récit presque syllabique. Le mot «màlkam» ajouté à la fin du texte, et répété plusieurs fois par l'informateur est, en Ethiopie, la réponse faite par les chanteures à la soi-disant improvisation du qenié, sorte d'Amen servant d'encouragement au chanteur.

2.

No 278 A. qenié gubaye qana (ton araray) assez difficile à déterminer comme échelle, les mêmes degrés revenant tantôt altérés tantôt naturels.
B. La ligne mélodique ne comporte presque aucun accident.

3.

No 276 Hymne éthiopien No 2 en ton gheez. Récitation très rapide. Partie notée de percus-

1) Exposition coloniale de Paris.

tervalles dits plus «efféminés» que ceux du Dorien sont l'un des nombreux exemples de ce fait constant.

Si, partant de ce principe, on compare le phénomène de la musique liturgique d'Abyssinie au milieu des multiples formes de la musique byzantine, d'une part, et de l'extrême variété de modes arabes, de l'autre, on est tenté de conclure à une survivance fort lointaine, Trois modes en effet, seulement régissent la liturgie éthiopienne: le g h e e z, l' a r a r a y e t l' e z e l. Pour classer exactement les particularités de ces modes il faudrait avoir en main beaucoup plus que nos documents actuels; mais la tâche ne serait pas impossible si l'on avait quelques informateurs capables de multiplier devant nous les exemples tirés du Deggwa (antiphonaire éthiopien) et surtout, en mesure de donner la signification précise des signes diacritiques employés concurremment avec les lettres, dans les manuscrits abyssins de langue gheez.

La série de chants éthiopiens enregistrés par les soins de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne sur l'initiative de M. Marcel Cohen contiennent des fragments d'offices liturgiques — des qenié (poèmes soi-disant improvisés et chantés pendant le service religieux) ; quelques cantiques populaires en langues tigrigna, amharique et galla ; enfin un fragment de la liturgie de la Messe en gheez, la dernière prière avant l'anaphore.

Au point de vue du genre il serait intéressant de rapprocher ces q e n i é de nos tropaires du moyen âge, de provenance byzantine, ne l'oublions pas, et qui étaient, eux aussi, des sortes de chants libres venant après la déclamation chantée des psaumes, avec cette différence toutefois, que dans le qenié c'est le texte qui est paraphrasé, improvisé, aussi bien que la musique, alors que dans les tropaires le chant seul brodait sur des paroles rituelles inchangeables. Mais au point de vue de l'échelle modale, les qenié sont difficilement classables, en raison des caractères contradictoires et variables que présentent beaucoup d'entre eux lorsqu'on les analyse.

Leur allure générale est très chargée de vocalises ; le débit souvent très rapide sorte de récitation rythmique cédant tout à coup à l'attrait d'une longue fioriture.

L'émission vocale, assez particulière et comme lassée, évoque une tradition tout imprégnée évidemment de l'idée du groupe neumatique.

Ces festons mélodiques, extraordinairement souples, entourent le schéma central, ramené sans cesse, mais presque toujours avec une variante (par exemple le chant Salomon Lalibələ),

Tel qu'il se présente dans nos disques ce chant éthiopien tout orné et rebrodé qu'il soit, reste cependant nettement en dehors du style mélodique arabe, ce qui situe assez exactement sa position stable, oserai-je dire, en regard de toutes les musiques musulmanes, sacrées ou profanes. Même les chants de caractère plus populaire que liturgique (ex. celui des femmes pour obtenir la pluie, avec le trille lingual qui le termine) sont en Abyssinie, de caractère plus diatonique, en somme, qu'oriental. Ceux-là se rapprochent bien plus de nos disques Somali ou Dankali'[1] que de n'import quel chant populaire du groupe musulman de l'Afrique du Nord. Quant au chant psalmodique des docteurs prétendent que sa forme actuelle (enseignée par tradition orale, exclusivement, malgré l'existence des signes diacritiques) reproduit fidèlement les chants hébraïques de l'époque de Salomon. — Cette donnée concorde avec la légende faisant remonter l'origine de la dynastie impériale à Menelik premier, fils de la belle reine de Saba et de Salomon. On attribue l'origine du chant liturgique au saint Yared, que vivait sous le règne de Kaleb (6e siècle).

La notation rudimentaire, en sorte de neumes remonterait

CHANTS D'ABYSSINIE

J. Herscher-Clément

Bien qu'il soit prématuré, dans l'état actuel des recherches acquises, de décider des origines plus ou moins antiques du chant liturgique des différentes églises coptes, il parait néanmoins utile tout au moins, de poser le problème et d'en signaler l'importance.

Si l'on songe à la situation géographique de l'Ethiopie, carrefour de peuples, par rapport à celle de l'Egypte, et au passé historique de cette région qui fut pendant tant de siècles le foyer intellectuel du vieux monde; si l'on se reporte aux jours, moins éloignés des nôtres, de l'Ecole d'Alexandrie où non seulement les traditions de la vieille Egypte devaient être encore vivantes, mais où il venait s'y superposer, en un prodigieux faisceau, la philosophie grecque, l'antique sagesse hébraïque et le christianisme, il est indéniable que toute survivance traditionnelle d'un tel creuset d'idées est d'importance et mérite d'être analysée avec soin. La stabilité des traditions, si sensible dans tout l'Orient, permet d'augurer, au surplus, que nous sommes peut-être ici en présence de vestiges si vénérables que non seulement l'influence de l'Islam n'a fait que les effleurer, leur conférant seulement un peu de son parfum subtil, mais qu'elle les a en quelque sorte contournés, poussant tout autour sa forêt puissante et laissant intact ce petit foyer du mystérieux passé. Peut-être serions nous en droit d'attendre. par des études plus complètes, plus scientifiquement analytiques, des résultats comparables pour l'histoire musicale, à ce que fut, pour l'histoire tout court, et pour l'art décoratif, l'étude de la peinture, des céramiques et des tissus coptes. En tous cas, on peut en espérer des clartés nouvelles sinon sur la musique de l'Ancienne Egypte, du moins sur les survivances d'une époque où, parmi d'autres influences, brillait sans doute encore le vieux flambeau

Il est possible d'augurer que les éléments ayant servi de base musicale à l'élaboration de la liturgie copte provenaient de traditions juives d'une part, et de traditions vocales léguées par la vieille Egypte. Les rapports hiérarchiques de l'église d'Abyssinie avec le patriarcat d'Alexandrie permettent de juxtaposer aux origines primitives une part d'influence byzantine et nous aurons ainsi l'ébauche d'un carrefour d'idées et de traditions d'une importance trop étroitement liée à d'autres domaines (ethnographie, linguistique, philosophie, à ne parler que de ceux là) pour qu'elle soit négligeable

Il y aurait lieu d'établir les rapports entre le chant d'église Abyssin et le chant copte d'-Egypte, soit parmi les Coptes dits «orthodoxes» soit parmi les coptes rattachés au catholique il y aurait intérêt culte en outre, à examiner les relations éventuelles entre les cantiques de caractère plus populaire que liturgique de langue amharique ou galla, avec les chants des Somali ou des Dankali.

Les quelques éléments que nous avons en mains permettent de comencer cette étude

D'ores et déjà il apparait que pour tout chant traditionnel plus les modes sont restreints et les échelles simples, plus l'-époque est reculée. La diversité des modes et l'apport des influences étrangères dans la musique grecque, l'usage des in-

Can they be trained? The bare facts are not of much use without the ideas on which to string them, and the natural enthusiasm of the collector benefits by being set in th proper proportions.

And so we come back to our first question - What can the West learn from the East? In music, as in religion, it has learnt a great deal already, The Hindus and the Greeks of Asia Minor have given us a conception of scale, and some of our instruments are developments of theirs. The Arabs who taught to Europe their mathematics & medicine, have influenced our music in ways that we are only now finding out. China & Japan have a system so widely different that it may be considered to be a most instructive complement to our own. We hardly know whether we learn more from the likenesses or the nolikenesses. But one thing is of great value. Whatever, their music may be, they bid not learn it from us; & whenever therefore under the same musical impulse they do the same musical thing as we do, we know at once that we are down upon the very foundation, and are able in this to distinguish what is emphemeral and what eternal in the art because it is impossible that here can have been any collusion. To take one instance only India has changed the Vedas for thousands of years, and to all appearance in the same way and it is only lately that Europe has known anyhting of that when we find, then, that it fallies at a great many points with the Gregorian chant, both in conception and treatment, our minds become clearer as to what is the supremely vocal form of music. There are also particular questions to which answer has not yet been given. Does the voice dictate the instrument, or the instrument the singing? To what demand is nasal singing the response? Does rhythmical or tonal counterpoint come first? How is it that harmony is confined to Europe? These and many others would be within the scope of an international Society.

is long and slow and deep: here, we prize news as much as truth, effort is noised abroad before it had time to become skill, and the artist has, & can have, no retreat in which to mature. Many despair of art in Europe: the cry is heard from poet, painter & musician; some think that wireless is the last nail in its coffin. Those who have not got so far as that believe that the contemplation of the times when art was, and of the places where it still is, in the heyday of its youth and strength, may lead our artists once more to regard essentials rather than accidents, truth rather than novelty.

Art proclaims the wonderfullness of the things of everyday. the carved bigure it has imagined it does not seek out Maori pine nor cedar of Lepano, put takes a log from the woodpasket at the hearth. It builds its homes out of the things that ove, not money, has bought, it worships at the shrine where its ancestors have knelt. To understand it is to know and to care for the civilisation in which t was born A folksong — and io us all Eastern tones are folk music - is the tune & the words, no doubt, but still more something behind both. A Hindu lullaby 'is' the bazar and the emple the paddy fields and the caste prejudices, plague & suttee & fears or memories of invation ust as surely as an English 'thiccy old zong' or ballad 'is the oak & the elm, the parson & the squire, Christmas football & the salt sea. How these things all get into the tune, even though the words are inaudible or forgotten or in a foreign tongue, is one of the mysteries of life; but they do, and we shall miss the point of it if we ignore them.

We shall then do What is always so easy to do - we shall sofisticate it: we shall stretch tala upon the Procrustes bed of European time signatures, and mummify raga with the spices of European harmony. What we have, rather, to do is to catch in the song the lilf and tenour of the indigenous speech, their fortitude or placidity, their strong sense or quick imagination; and, in the dance, their poise and stance, sturdy or graceful, clumsy or balanced,

To do this we need plenty of instances: for nothing is more misleading than those snippets which are wont to be qouted by the less able writer in support of his preconcieved theory, Time goes by, and we still know so little of these songs and dances And time presses, as rail, car, and plain successively contract space and cover the globe with one flat cosmopolity. Hence the need for such a Society as this, provided it will work; for cases have been known where societeis have filled their list with names of the weight and calibre, and have then found that their members were all too busy with those subjects, for their eminence in which they were chosen, to spare any time for helping on a knew Society. The workers are in tow classes. There are those who have the health, energy and personality, provided they have the time / the means, to go and collec material. It is hard to say which of these is the most important but the right personality is the rarest, Without the willing cooperation of the singers and dancers they will do little, and that willingness is to be sought only with unfeigned sympathy, inexhaustible curiosity lively gratitude. untiring patience and a scrupulous conscience.

It is easy to fake a tune till it fits a theory. It is easy to be content with a dozen specimens and not to plough on and get the thirteenth which would have been worth them all. it is easy to think that it is we who confer the honour by collecting and recollecting, until the singer says' as one said to me, that she is not going to deliver her soul to a piece of wax which may get broken in the train.

And there are those who sit at home and sift and sort.

Material comes in from diverse places and very various minds.

attach to each? How are we to fill the lacunea. How reconcile contradictions? What advice is to be given to young collectors

No. 13 1ère Année.

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689

Adresse Télégraphique
(AGHANY)



XVI Février 1935 P. T. 2.

ABONNEMENT
Pour L'Egypte; P. T. 50 par an
Pour L'Etranger: P. T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

LA MUSIQUE

REVUE HEBDOMADAIRE PARAISSANT PROVISOIREMENT CHAQUE QUINZAINE

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

EAST AND WEST

A. H. Straingways (London)

What can Western art hope to learn from Eastern ? That is the question we naturally ask ourselves at the beginning of a new venture like the Society for the investigation of Eastern Music. They are direct, simple mystical: we are sofisticated, complex, inferential. Both of us alike frame laws by which hope to compass beauty, and both of us alike believeo that art consists in ignoring or even disobeying those laws. In both hemispheres the artist is considered to be of low caste when compared with statesman and warrior; in both civilisaton is measured by the standard he has been able to reach.

In music modulation, as in painting perspective, is the dividing line. The Sung paintings and the Ajanta frescoes have no distance, the ragas & maqams no background. Tune and time are both of them jungles in which clearings, and roads that lead to them ,are gradually made, and individual or tribal manners (or mo les) are slowly brought nto a common system. But in Europe no one can escape the system ,and an individual or original manner is hard to win, There, thought

Dans ce Numéro



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph. D.

No. 13







